Deutschkundliche Bücherei
Übungsstoffe. Herausgegeben von Dr. G. Wenz

Deutsche Kunstprosa

Übungen des Sprach- und Stilgefühls an Prosastücken aus dem 19. Jahrhundert

von

Dr. Wilhelm Schneider

1 · 9 · 2 · 6

Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
DAVIS

Alle Rechte vorbehalten

*

Buchdruckerei Oswald Schmidt G. m. b. H.
Leipzig

Digitized by Google

Inhalt

Einleitung 5
Heinrich Heine 11
Heinrich von Kleist 20
Adalbert Stifter 29
Gottfried Keller 39
Friedrich Nietzsche 45

Digitized by Google

Digitized by Google

Einleitung

Die künstlerische Form von Prosadichtungen zu erfassen und zu deuten, ist eine der vornehmsten Aufgaben der Literaturwissenschaft unserer Zeit geworden. Diese Aufgabe war noch unlängst so heikel und schwierig, weil es an den nötigen Formbegriffen fehlte, mit denen man die sprachlichen Erscheinungen hätte fassen, denen man sie hätte zuordnen können. Solche Formbegriffe zu schaffen oder den Theorien der Schwesterkünste zu entlehnen, wurde einem Literarhistoriker von der Bedeutung Oskar Walzels eine der wichtigsten Aufgaben. Er hatte erkannt: „Das ist ja das Schwierige, aber auch das Fesselnde der Aufgabe, die künstlerischen Eigenheiten ungebundener Rede zu erfassen, daß weit höhere und feinere Begriffe von Form zur Lösung dieser Aufgabe benötigt werden, als zur Feststellung der metrischen Gestalt. Oder vielmehr: versifizierter Dichtung gegenüber erweckt man rascher den Eindruck, die Form hinlänglich bestimmt zu haben, als wenn künstlerisch gedachte und ausgeführte ungebundene Rede in Betracht kommt." (Kunst der Prosa. Zeitschr. für den deutschen Unt. Jg. 28.) Er knüpfte an Forschungsergebnisse des Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin an und verwertete für die Erfassung und Beschreibung von Dichtwerken die berühmten fünf Begriffspaare, an denen Wölfflin den Unterschied der Kunst der Renaissance von der des Barocks dargelegt hat (Walzel, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin-Neubabelsberg). Diese Methode der „wechselseitigen Erhellung" der Künste nahmen andere auf, und neue gegensätzliche Formkategorien wurden aufgestellt. Die Schwierigkeit, Erlebnisse von Dichtungen in Worte zu fassen, auch ohne feststehende Formkategorien zu benutzen, überwand Gundolf in seinen Büchern „Shakespeare und der deutsche Geist" und „Goethe". Seine Beschreibungen und Deutungen der Sprache Klopstocks, Lessings, Wielands, Goethes machten Schule.

Digitized by Google

Wurde so in den letzten Jahren manches Hindernis überwunden, das der ästhetischen Betrachtung von Prosawerken im Wege stand, so ist damit doch noch keineswegs eine feste Methode für stilkritische Untersuchungen gewonnen. Nicht einmal über den Begriff „Stil" kann man sich einigen. Trotzdem empfehle ich sprachästhetischen Übungen, wie ich sie hier mit Beispielen veranschauliche, jedem, dem es ernstlich darum zu tun ist, sein oder seiner Schüler Sprach- und Stilgefühl zu wecken, zu läutern und zu festigen. Ich will nicht von der Selbstverständlichkeit reden, daß die Sprache nicht nur ein Fuhrwerk ist, auf dem die Gedanken vom Mund zum Ohr, vom Buch zum Geiste fahren, daß sie auch Musik ist, deren Klänge einlullen und aufpeitschen, beseligen und berauschen, und daß es also eine einseitige ästhetische Betrachtung ist, wenn man nur den gedanklichen „Gehalt," aber nicht die sprachliche „Gestalt" beachtet. Arm scheint mir jeder zu sein, der nicht die hämmernde Wucht einer Kleistschen Periode, den klingenden Zauber der Rede Nietzsches, den Schliff und die Eleganz eines Satzes von Thomas Mann zu schmecken und genießen vermag. Nicht von der Erziehung zu ästhetischer Genußfähigkeit will ich hier reden, sondern von der Heilung des Sprachelends unserer Zeit. Die Jugend soll lernen, zwischen der Kunstprosa eines Thomas Mann und der Schreiberei eines Rudolf Herzog unterscheiden, und nach dem Vorbild meisterlicher Prosa ihr eignes Ausdrucksvermögen bilden. Wie kann man sich darüber wundern, daß Damen aus den höheren Gesellschaftsschichten das platte Geschmier der Modeschriftstellerin Courths-Mahler lesen, da sie auf ihrem Bildungsgange keine Gelegenheit gehabt haben, ihr sprachästhetisches Empfinden zu schulen!

Schon das Aufnehmen guter Prosa durch stilles Lesen ist für die Entwicklung der eignen Ausdrucksfähigkeit von Bedeutung; der stete, wenn auch im wesentlichen passive Umgang mit richtig, klar, genau und klangschön sprechenden Schriftstellern und Dichtern wirkt auf den eignen Stil, wenn auch langsam und fast unmerklich. Besser ist lautes Lesen. Zu wirklich tätigem Erfassen aber wird das passive Aufnehmen erst dann aufgerüttelt, wenn das Wort, die Wendung, der Satz in ihrer stilistischen Besonderheit untersucht werden, wenn den Gründen und Wirkungen der sprachlichen Erscheinungen nachgegangen wird. Durch tätiges Suchen und Erkennen des Ausdruckwertes der sprachlichen Formen

Digitized by Google

gewinnt der Lernende ein zuverlässiges Sprach- und Stilgefühl, das bei seinen eignen schriftlichen Versuchen seine Wortwahl bestimmt, ohne daß er sich dabei bestimmter Stilregeln bewußt zu sein brauchte.

Ich muß die fördernde Wirkung, die von solchen sprachästhetischen Übungen auf das eigne Ausdrucksvermögen ausgeübt wird, in einem besonderen Punkt noch genauer fassen. Ich will dabei ausgehen von dem vielbesprochenen Vortrag des Greifswalder Hochschullehrers Ernst Bernheim „Die ungenügende Ausdrucksfähigkeit der Studierenden" (Leipzig 1912) und seinem Aufsatz „Die Ausbildung der Urteilsfähigkeit" (Pädag. Zentralblatt III, 1). Aus reicher Erfahrung, mit einer Fülle von Beispielen weist Bernheim nach, wie ungeschult vielfach das begriffliche Denken der Studenten ist, wie unklar, verworren und geradezu falsch infolgedessen ihr sprachlicher Ausdruck; und er fordert eine gründlichere Ausbildung der Denk- und Urteilsfähigkeit. Er zerlegt zum Zwecke der praktisch-pädagogischen Behandlung die Denktätigkeit in die einfachen Grundformen: Sehen, Vergleichen und Ordnen und verlangt planmäßige Übungen dieser Grundtätigkeiten, führt auch hier und da einige Mittel an. Und *nun bitte ich*, die Richtlinien, die ich im folgenden für die sprachästhetischen Übungen zeichne, daraufhin zu prüfen, ob hier nicht Bernheims Forderungen erfüllt werden. Wir lernen *sehen* (in Bernheims weiter gefaßtem Sinn), wenn wir uns bemühen, die einzelnen Sprach- und Stilformen, die für den betreffenden Schriftsteller kennzeichnend sind, herauszusuchen und zusammenzustellen; wir lernen *vergleichen*, indem wir ihre Abweichungen vom allgemeinen Sprachgebrauch oder von dem besonderen eines andern Schriftstellers zu erfassen versuchen, wir lernen *ordnen*, wenn wir daran gehen, die einzelnen Sprachformen allgemeineren Stilkategorien unterzuordnen.

Wie können nun solche sprachästhetische Übungen im einzelnen angestellt werden? Es sind verschiedene Wege gangbar. Man kann natürlich nicht den ganzen Text, etwa eine ganze Novelle, den Übungen zugrunde legen, man wählt vielmehr, nachdem die ganze Dichtung gelesen ist, einen kurzen Abschnitt (2—4 Seiten) aus, in dem die sprachliche Eigenart des Dichters sich deutlich offenbart; was selbstverständlich nicht ausschließt, daß man nötigenfalls noch andere Stellen als Belege heranzieht.

Digitized by Google

Beginnen kann man mit der Frage: Was fällt uns abweichend vom allgemeinen Sprachgebrauch auf? Also etwa bei Heine die Wortfolge, bei Kleist die Schachtelung der Sätze, bei Thomas Mann die Fülle der Beiwörter. Damit wäre ein Ausgangspunkt gewonnen. Man sucht die ästhetische Wirkung dieser besonderen sprachlichen Erscheinung zu erfassen, sucht nun weiter, ob andere Sprachformen des betreffenden Dichters zu demselben Ziele mitwirken oder aber ihm entgegenarbeiten, und gräbt von der Angriffsstelle weiter um sich herum. Das ist freilich wenig systematisch, führt aber manchmal zu schönen, wenn auch nicht erschöpfenden Ergebnissen. (Überhaupt darf man niemals als Schlußertrag der Übungen eine erschöpfende Darstellung der Sprache des betreffenden Schriftstellers erstreben. Das wäre die Aufgabe für eine umfangreiche wissenschaftliche Arbeit.)

Planvoller gestalten sich die Übungen, wenn man nacheinander besondere sprachliche Erscheinungen untersucht, einzelne Stilprobleme zu lösen sich bemüht. Also etwa:

1. Gedankenfolge.
2. Verbaler oder nominaler Stil.
3. Ist das Dargestellte gesehen, gehört, gefühlt, gedacht?
4. Wortgebung im allgemeinen: Wortwiederholung oder Wechsel, reichlich oder knapp, herkömmlicher Wortschatz oder Neubildungen, Fremdwort, Mundart, Archaismus.
5. Das Beiwort im besondern: Adjektiv oder Partizip, Epitheton ornans oder épithète rare, typisierend oder individualisierend, treffend oder allgemein; dient es der Stimmung oder der Charakterisierung? gibt es Werturteil oder objektive Eigenschaft?
6. Wortfolge.
7. Wortklang: Lautmalerei, Vokalfolge, Stabreim usw.
8. Satzbau: Regelmäßig wiederkehrender Satztyp, Ausdehnung der Sätze, Unterordnung oder Nebenordnung, Verhältnis und Anordnung der Haupt- und Nebensätze, klar oder unübersichtlich.
9. Numerus: Anzahl und Ordnung der Pausen, Satzmelodie, Wörter kurz oder lang, Verhältnis und Folge der betonten und unbetonten Silben, Rhythmus der Klausel, Tempo.
10. Vergleich und Metapher, aus welchem Stoffgebiet, mit welcher künstlerischen Wirkung? Antithese.

Digitized by Google

11. Anklänge, Anspielungen.
12. Witz, Humor, Spott, Ironie, Parodie.
13. Beziehung der sprachlichen Form zur Gattung der Dichtung.
14. Stimmung des Abschnitts, einheitlich oder wechselnd, wodurch bewirkt, wodurch gestört.
15. Ist der Stil echt, wahrhaft oder gekünstelt, maniert?

Vergleiche hierzu auch die „Deutsche Stilistik" von Richard M. Meyer, München, 2. Aufl. 1913, meine „Kleine Deutsche Stilkunde", Leipzig 1925 und die Einleitung zu den jüngst erschienenen „Stilkritischen Übungen" von Otto von Greyerz, Leipzig 1925.

Natürlich kommen nicht jedesmal alle diese Punkte in Frage. Man wählt aus, man ergänzt auch wohl, je nach der besonderen Eigenart des zu untersuchenden Stückes. Dann werden die Ergebnisse der Einzeluntersuchungen zueinander in Beziehung gebracht. Von größter Wichtigkeit ist jedesmal die Beantwortung der Frage: Welche ästhetische Wirkung übt die besondere, für den betreffenden Schriftsteller als charakteristisch erkannte Ausdrucksform aus? In der möglichst genauen Erfassung dieser Wirkung liegt der eigentliche Sinn der Übungen. Die charakteristischen Ausdrucksformen eines Schriftstellers lediglich herauszusuchen und zusammenzustellen, ist fast wertlos. Aufschlußreich hierfür ist auch manchmal die Beantwortung der Frage: Woraus ist die Sprachform zu erklären? (Seelische Eigenart des Dichters, sein künstlerischer Formwille, seine Umwelt, der Zeitgeschmack, Einfluß fremder Sprachen u. a.) Denn was der Grund mancher Ausdrucksform ist, das zeigt sich auch in der Wirkung. An sich hat die Frage nach der geistigen Verfassung des Dichters für unsere Zwecke weniger Wert.

Nach ihrer ästhetischen Wirkung werden nun die einzelnen sprachlichen Erscheinungen zusammengeordnet und gemeinsamen Formbegriffen, Stilkategorien, untergeordnet. Man kann aber auch von diesen Stilkategorien ausgehen, und das wäre ein dritter möglicher Weg. Man sieht den Text auf ein gegensätzliches Formbegriffspaar durch, beispielsweise: Ruhe — Bewegung, und trägt die einzelnen Belege für einen der beiden Begriffe zusammen. Man kann auch die beiden Wege, von denen der eine von den einzelnen sprachlichen Erscheinungen, der andere von den Stil-

Digitized by Google

kategorien ausgeht, sich kreuzen lassen. Das ist sogar das Natürliche. Es ließ sich schon bei der Aufzählung der einzelnen sprachlichen Erscheinungen nicht ganz vermeiden. Von derartigen Stilkategorien oder Formbegriffen, die meistens in gegensätzlicher Paarung sich anbieten, seien genannt:

Objektive	—	Subjektive Darstellung
Bewegung	—	Ruhe
Kraft	—	Schwäche
Wärme	—	Kälte
Rausch	—	Nüchternheit
Nahsehen	—	Abstand
Festhalten an der Wirklichkeit	—	Umbilden der Wirklichkeit
Genaue, klare	—	Verschwommene, dunkle Darstellung
Malerische	—	Plastische Darstellung
Glätte	—	Plumpheit
Preziösentum	—	Einfachheit
Übertreibung	—	Schlichtheit
Reichtum	—	Dürftigkeit
Weitschweifigkeit	—	Kürze
Einheit	—	Vielfältigkeit
Strenge Form	—	Lockere Form
Typisieren	—	Individualisieren
Abstrakte	—	Konkrete (anschauliche) Darstellung.

Auch von diesen Begriffspaaren sind selbstverständlich immer nur einige auf die zu untersuchende Eigensprache anwendbar.

Zum Schluß mögen sich alle oder doch die wichtigsten Einzelergebnisse zu einem Gesamtbild des zu untersuchenden Stils zusammenfügen, etwa in der Art der hier folgenden Darstellungen. Der Umfang der Bändchen der „Deutschkundlichen Bücherei" hat nicht mehr als 5 Beispiele zugelassen, die trotzdem insofern ein bescheidenes Ganzes bilden, als sie Proben der Prosa des 19. Jahrhunderts sind.

Digitized by Google

HEINRICH HEINE

Das Amphitheater von Verona

(Italien I)

Über das Amphitheater von Verona haben viele gesprochen; man hat dort Platz genug zu Betrachtungen, und es gibt keine Betrachtungen, die sich nicht in den Kreis dieses berühmten Bauwerks einfangen ließen. Es ist ganz in jenem ernsten tatsächlichen Stil gebaut, dessen Schönheit in der vollendeten Solidität besteht und, wie alle öffentlichen Gebäude der Römer, einen Geist ausspricht, der nichts anderes ist, als der Geist von Rom selbst. Und Rom? Wer ist so gesund unwissend, daß nicht heimlich bei diesem Namen sein Herz erbebte, und nicht wenigstens eine traditionelle Furcht seine Denkkraft aufrüttelte? Was mich betrifft, so gestehe ich, daß mein Gefühl mehr Angst als Freude enthielt, wenn ich daran dachte, bald umherzuwandeln auf dem Boden der alten Roma.-Die alte Roma ist ja jetzt tot, beschwichtigte ich die zagende Seele, und du hast die Freude, ihre schöne Leiche ganz ohne Gefahr zu betrachten. Aber dann stieg wieder das Falstaffsche Bedenken in mir auf: Wenn sie aber noch nicht ganz tot wäre und sich nur verstellt hätte, und sie stände plötzlich wieder auf — es wäre entsetzlich!

Als ich das Amphitheater besuchte, wurde just Komödie darin gespielt; eine kleine Holzbude war nämlich in der Mitte errichtet, darauf ward eine italienische Posse aufgeführt, und die Zuschauer saßen unter freiem Himmel, teils auf kleinen Stühlchen, teils auf den hohen Steinbänken des alten Amphitheaters. Da saß ich nun und sah Brighellas und Tartaglias Spiegelfechtereien auf derselben Stelle, wo der Römer einst saß und seinen Gladiatoren und Tierhetzen zusah. Der Himmel über mir, die blaue Kristallschale, war noch derselbe wie damals. Es dunkelte allmählich, die Sterne schimmerten hervor. Truffaldino lachte, Smeraldina jammerte, endlich kam Pantalone und legte ihre Hände ineinander. Das Volk klatschte Beifall und zog jubelnd von dannen. Das ganze Spiel hatte keinen Tropfen Blut gekostet. Es war aber nur ein Spiel. Die Spiele der Römer hingegen waren keine Spiele, diese Männer konnten sich nimmermehr am bloßen Schein ergötzen, es fehlte ihnen dazu die kindliche Seelenheiterkeit, und, ernsthaft wie sie waren, zeigte sich auch in ihren Spielen der barste, blutige Ernst. Sie waren keine großen Menschen, aber durch ihre Stellung waren sie größer als andere Erdenkinder, denn sie standen auf Rom. So wie sie von den sieben Hügeln herabstiegen, waren sie klein. Daher die Kleinlichkeit, die wir da entdecken, wo ihr Privatleben sich ausspricht; und Herkulanum und Pompeji, jene Palimpsesten der Natur, wo jetzt wieder der alte Steintext hervorgegraben wird, zeigen dem Reisenden das römische Privatleben in kleinen Häuschen mit winzigen Stübchen, welche so auffallend kontrastieren gegen jene kolossalen Bauwerke, die das öffentliche Leben aussprachen, jene Theater, Wasserleitungen, Brunnen, Land-

Digitized by Google

straßen, Brücken, deren Ruinen noch jetzt unser Staunen erregen. Aber das ist es ja eben; wie der Grieche groß ist durch die Idee der Kunst, der Hebräer durch die Idee eines heiligsten Gottes, so sind die Römer groß durch die Idee ihrer ewigen Roma, groß überall, wo sie in der Begeisterung dieser Idee gefochten, geschrieben und gebaut haben. Je größer Rom wurde, je mehr erweiterte sich diese Idee, der Einzelne verlor sich darin, die Großen, die noch hervorragen, sind nur getragen von dieser Idee, und sie macht die Kleinheit der Kleinen noch bemerkbarer. Die Römer sind deshalb zugleich die größten Helden und größten Satiriker gewesen, Helden, wenn sie handelten, während sie an Rom dachten, Satiriker, wenn sie an Rom dachten, während sie die Handlungen ihrer Genossen beurteilten. Gemessen mit solchem ungeheuren Maßstab der Idee Rom, mußte selbst die größte Persönlichkeit zwerghaft erscheinen und somit der Spottsucht anheimfallen. Tacitus ist der grausamste Meister in dieser Satire, eben weil er die Größe Roms und die Kleinheit der Menschen am tiefsten fühlte. Recht in seinem Elemente ist er jedesmal, wenn er berichten kann, was die malitiösen Jungen auf dem Forum über irgendeine imperiale Schandtat räsonnierten; recht ingrimmig glücklich ist er, wenn er irgend eine senatorische Blamage, etwa eine verfehlte Schmeichelei, zu erzählen hat.

Ich ging noch lange umher spazieren auf den höheren Bänken des Amphitheaters, zurücksinnend in die Vergangenheit. Wie alle Gebäude im Abendlichte ihren inwohnenden Geist am anschaulichsten offenbaren, so sprachen auch diese Mauern zu mir in ihrem fragmentarischen Lapidarstil tiefernste Dinge; sie sprachen von den Männern des alten Roms, und mir war dabei, als sähe ich sie selber umher wandeln, weiße Schatten unter mir im dunklen Zirkus. Mir war, als sähe ich die Gracchen, mit ihren begeisterten Märtyreraugen. Tiberius Sempronius, rief ich hinab, ich werde mit dir stimmen für das agrarische Gesetz! Auch Cäsar sah ich, Arm in Arm wandelte er mit Marcus Brutus. — Seid ihr wieder versöhnt? rief ich. Wir glaubten beide recht zu haben, — lachte Cäsar zu mir hinauf — ich wußte nicht, daß es noch einen Römer gab, und hielt mich deshalb für berechtigt, Rom in die Tasche zu stecken, und weil mein Sohn Marcus eben dieser Römer war, so glaubte er sich berechtigt, mich deshalb umzubringen. Hinter diesen beiden schlich Tiberius Nero mit Nebelbeinen und unbestimmten Mienen. Auch Weiber sah ich dort wandeln, darunter Agrippina mit ihrem schönen herrschsüchtigen Gesichte, das wundersam rührend anzusehen war, wie ein altes Marmorbild, in dessen Zügen der Schmerz wie versteinert erscheint. Wen suchst du, Tochter des Germanicus? Schon hörte ich sie klagen — da erscholl plötzlich das dumpfsinnige Geläute einer Betglocke und das fatale Getrommel des Zapfenstreichs. Die stolzen römischen Geister verschwanden, und ich war wieder ganz in der christlich-österreichischen Gegenwart.

(H. Heines sämtl. Werke von G. Karpeles. Max Hesse, Leipzig.)

Digitized by Google

GOETHE

Das Amphitheater von Verona

(Italienische Reise)

Das Amphitheater ist also das erste bedeutende Monument der alten Zeit, das ich sehe, und so gut erhalten! Als ich hineintrat, mehr noch aber, als ich oben auf dem Rande umherging, schien es mir seltsam, etwas Großes und doch eigentlich nichts zu sehen. Auch will es leer nicht gesehen sein, sondern ganz voll von Menschen, wie man es neuerer Zeit Joseph dem Zweiten und Pius dem Sechsten zu Ehren veranstaltet. Der Kaiser, der doch auch Menschenmassen vor Augen gewohnt war, soll darüber erstaunt sein. Doch nur in der frühesten Zeit tat es seine ganze Wirkung, da das Volk noch mehr Volk war, als es jetzt ist. Denn eigentlich ist so ein Amphitheater recht gemacht, dem Volk mit sich selbst zu imponieren, das Volk mit sich selbst zum besten zu haben.

Wenn irgend etwas Schauwürdiges auf flacher Erde vorgeht und alles zuläuft, suchen die Hintersten auf alle mögliche Weise sich über die Vordersten zu erheben: *man tritt auf Bänke*, rollt Fässer herbei, fährt mit Wagen heran, legt Bretter hinüber und herüber, besetzt einen benachbarten Hügel, und es bildet sich in der Geschwindigkeit ein Krater.

Kommt das Schauspiel öfter auf derselben Stelle vor, so baut man leichte Gerüste für die, so bezahlen können, und die übrige Masse behilft sich, wie sie mag. Dieses allgemeine Bedürfnis zu befriedigen, ist hier die Aufgabe des Architekten. Er bereitet einen solchen Krater durch Kunst, so einfach als nur möglich, damit dessen Zierat das Volk selbst werde. Wenn es sich so beisammen sah, mußte es über sich selbst erstaunen; denn da es sonst nur gewohnt, sich durcheinander laufen zu sehen, sich in einem Gewühle ohne Ordnung und sonderliche Zucht zu finden, so sieht das vielköpfige, vielsinnige, schwankende, hin und her irrende Tier sich zu einem edlen Körper vereinigt, zu einer Einheit bestimmt, in eine Masse verbunden und befestigt, als *eine* Gestalt, von *einem* Geiste belebt. Die Simplizität des Oval ist jedem Auge auf die angenehmste Weise fühlbar, und jeder Kopf dient zum Maße, wie ungeheuer das Ganze sei. Jetzt, wenn man es leer sieht, hat man keinen Maßstab, man weiß nicht, ob es groß oder klein ist.

Wegen der Unterhaltung dieses Werks müssen die Veroneser gelobt werden. Es ist von einem rötlichen Marmor gebaut, den die Witterung angreift; daher stellt man der Reihe nach die ausgefressenen Stufen immer wieder her, und sie scheinen fast alle ganz neu. Eine Inschrift gedenkt eines Hieronymus Maurigenus und seines auf dieses Monument verwendeten unglaublichen Fleißes. Von der äußern Mauer steht nur ein Stück, und ich zweifele, ob sie je ganz fertig geworden. Die untern Gewölbe, die an den großen Platz, Il Brà genannt, stoßen, sind an Handwerker vermietet, und es sieht lustig genug aus, diese Höhlungen wieder belebt zu sehen.

(Goethes sämtl. Werke, Jubiläums-Ausgabe.)

Digitized by Google

Von einer Reiseplauderei, einem Artikel unter dem Strich sozusagen, verlangt man keine geschlossene Form, keine strenge Gedankenfolge. Der Mittel- und Sammelpunkt aller Gedanken Heines ist das Reiseerlebnis des Amphitheaters, von ihm gehen sie aus, zu ihm kehren sie zurück; aber nicht mit Denknotwendigkeit auseinander entwickelt, sondern wie sie dem Schreibenden einfallen, à propos. Einleitende Bemerkungen über die „Betrachtungen" bei Gelegenheit der Theaterbesichtigung, dann ein Satz über den Geist des Theaterbaus und der römischen Bauwerke überhaupt, der Roms Geist selber sei. Darauf folgt die Frage: Und Rom?, die den Leser eine Erörterung über den Geist Roms erwarten läßt. Aber das bloße Wort Rom muß genügen, zu einem ganz entlegenen Gedanken überzuleiten, dem Bekenntnis des persönlichen Furchtgefühls vor der alten Roma. Der neue Abschnitt schildert das Reiseerlebnis des italienischen Possenspiels. Daran schließt sich, folgerichtig genug, ein Vergleich mit den Zirkusspielen der Römer, die barster, blutigster Ernst gewesen seien. Was dann folgt, die Ausführungen über Größe und Kleinlichkeit der Römer, und zwar ohne äußeren Absatz folgt, als wäre es die selbstverständlichste Weiterführung der vorangegangenen Gedanken, hat mit ihnen keinerlei ersichtlichen Zusammenhang. Im letzten Abschnitt kehrt Heine wieder zum Ausgangspunkt, dem Amphitheater, zurück, und zwar, wie im zweiten Abschnitt, anknüpfend an ein neues Erlebnis. Also: locker verknüpfte Gedanken, dazwischen eigne Erlebnisse eingeschoben, die nicht von den Gedanken, sondern dem zufälligen Nacheinander der Reise abhangen; nicht anders, als wir es beim wirklichen Reisebrief gewohnt sind.

Und wie im üblichen Reisebrief bewegt sich auch hier die Person des Briefschreibers durchaus im Vordergrund. Das Amphitheater bildet das riesenhafte Bühnenbild für die kleine, aber wichtige Person des deutschen Dichters, der sinnend und träumend auf den Ruinen umherspaziert. Nicht ein einziger Satz dient der gegenständlichen Beschreibung des Baus, nur die Erlebnisse, Gedanken und Stimmungen bei der Besichtigung des Baus werden zur Schau gestellt. Angeblich schreibt er über das Bauwerk, in Wirklichkeit nur über sich selbst. Man lese den zum Vergleich abgedruckten Abschnitt aus Goethes „Italienischer

Digitized by Google

Reise", der lediglich die sachliche, möglichst anschauliche Wiedergabe des gewonnenen Eindrucks bezweckt!

Das Wichtignehmen und Zurschaustellen der eignen Persönlichkeit führt in der sprachlichen Form zum subjektiven Stil. Aus jedem Satz, fast aus jedem Wort sprechen Heines eignes Urteil und Gefühl, drängen sich selber vor und drücken die Sache an die Wand. Nicht so sehr darauf kommt es an, *was* gesagt wird als vielmehr, *wie* es gesagt wird, nämlich geistreich und witzig. Geistreich sind vor allem die meisten Vergleiche (während Goethe mit dem einen weit ausgeführten Vergleich verdeutlichen und veranschaulichen will), z. B. Herkulanum und Pompeji, jene Palimpsesten der Natur, wo jetzt wieder der alte Steintext hervorgegraben wird; ferner das witzige Paradoxon mit dem gehaltvollen Grunde: Die Spiele der Römer waren keine Spiele. Hier spielt jemand, der nicht am Stoffe klebt, mit Begriffen und Worten. Und bisweilen wird er übermütig im Spiel, spielt nur noch um des Spieles willen und kümmert sich wenig um den Gedanken, der eigentlich auszudrücken war. Was steckt beispielsweise an greifbarem Inhalt in dem Wortspiel des ersten Satzes: man hat dort Platz genug zu Betrachtungen, und es gibt keine Betrachtungen, die sich nicht in den Kreis dieses berühmten Bauwerks einfangen ließen? Hier wird mit dem Doppelsinn des Wortes *Betrachtung* gespielt: Schauen, Betrachten mit den Augen — und Erörterung, Überlegung, Gedanke. Abgesehen von diesem Witz sagt der erste Teil eine Plattheit aus, der zweite eine sinnlose Übertreibung. Was ist ferner an dem Falstaffschen Bedenken, die schöne Leiche Roms könnte plötzlich wieder aufstehen? Was befürchtet Heine denn eigentlich, oder vielmehr was zu befürchten gibt er vor? Man hat die Empfindung, als sollte der Vergleich an sich genügen, als Bild und Witz, als legte der Dichter keinen Wert darauf, daß der Leser noch nach einer Beziehung suche. Tut man ihm Unrecht, wenn man so etwas Effekthascherei nennt? Im ersten Abschnitt will Heine uns glauben machen, sein Herz erbebe heimlich bei dem Namen Rom, er müsse seine zage Seele beschwichtigen; im zweiten verraten Wendungen wie *maliziöse Zungen*, *imperiale Schandtat*, *senatorische Blamage*, daß im Grunde von einer ehrfurchtsvollen Scheu nicht die Rede sein kann. Zumal die Fremdwörter *maliziös* und *Blamage* bringen mit ihrem Stimmungswert

Digitized by Google

die Luft modernen gesellschaftlichen Lebens mit, in der das Erhabene nicht leben kann. Hier verrät sich ein ähnlicher Geist wie in Offenbachs travestierenden Operetten, in denen die Götter der Antike von ihren Kothurnen heruntergeholt und in die bürgerliche Alltäglichkeit versetzt wurden. Was ist endlich von den weißen Schatten zu halten, die der Dichter im dunklen Zirkus zu sehen wähnt? Sind sie glaubhaft? (Natürlich nicht glaubhaft in dem Sinne, daß Heine sie mit seinen Augen wirklich gesehen hätte, sondern glaubhaft als überzeugendes Symbol innerer Vorgänge, glaubhaft wie Banquos Geist.) Offenbart sich in Cäsar, der sich für berechtigt hält, Rom in die Tasche zu stecken, und in Nero, der mit Nebelbeinen daherschleicht, offenbart sich in derartig charakterisierten Gestalten der dem Gebäude innewohnende Geist, sind das die tiefernsten Dinge, von denen die Mauern in ihrem fragmentarischen Lapidarstil sprechen? Nein, die Geistererscheinungen sind nicht innerlich notwendig, sie sind geistreiche Zutat, Schauspielerei, Effekthascherei, Romantik um jeden Preis. Daß das Verschwinden der Geister durch das dumpfsinnige Geläute einer Betglocke und das fatale Getrommel des Zapfenstreichs herbeigeführt wird, nun, das ist die berühmte romantische Ironie, die Stimmungsbrechung. Sie war literarische Mode zu Heines Zeit, und Heine war ihr größter Meister (vgl. die Gedichte „Seegespenst" und „Frieden"!), eben weil sie seiner Neigung zu spotten, zu ironisieren, zu höhnen entgegenkam. Diese Neigung tut sich in unserm Abschnitt außerdem noch in folgenden Worten und Wendungen kund: gesund unwissend — eine traditionelle Furcht — Tacitus recht in seinem Elemente — in der christlich-österreichischen Gegenwart.

Der aus der im ganzen ernst gehaltenen Darstellung hin und wieder hervorkichernde Spott kann aber den Leser dahin bringen, daß er auch die andern Aussagen nicht ernst nimmt, wenn sie nicht besonders stark und eindringlich klingen. Heines Prosa ist gekennzeichnet durch den Reichtum an starken und eindringlichen Worten, an übertriebenen Ausdrücken, mit einem Wort: an Superlativen.

Beispiele: es gibt keine Betrachtungen, die sich nicht in den Kreis dieses berühmten Bauwerks einfangen ließen — in der vollendeten Solidität — sein Herz erbebte — seine Denkkraft aufrüttelte

Digitized by Google

– ganz ohne Gefahr – konnten sich nimmermehr am bloßen Schein ergötzen – der barste blutigste Ernst – in kleinen Häuschen mit winzigen Stübchen – mußte selbst die größte Persönlichkeit zwerghaft erscheinen – Tacitus ist der grausamste Meister – weil er... am tiefsten fühlte – recht ingrimmig glücklich – tiefernste Dinge – wundersam rührend anzusehen.

Dieser Formwille, die Gedanken mit besonderem Nachdruck auszusprechen, kommt zweifellos weniger aus einem begeisterten Herzen, als aus einem erregten, erhitzten Kopf. Er erreicht eine zweifache, wechselnde Wirkung: Anfangs geht von der Rede überzeugende Kraft aus (soweit diese nicht von Spott und Ironie wieder aufgehoben wird); dann aber klingt sie allmählich lärmend, laut, unvornehm, und auf die Dauer kann sie ermüden. (Vgl. die vornehme Gemessenheit und verhaltene Ruhe in Goethes Bericht!) So spricht der Redner, der Agitator, der seine Zuhörer umstimmen, sie müde und mürbe machen will. Heines Prosa ist gesprochenes Wort, und zwar laut und eindringlich gesprochen, sie wirkt stark rhetorisch.

Außer dem Superlativ verdankt sie diese Wirkung den Wortwiederholungen. Heine drückt denselben Gedanken immer wieder mit demselben Wort aus, anstatt ein Synonym oder Pronomen dafür einzusetzen. Selbst wo sich der Ersatz durch ein Personalpronomen wie von selbst anbietet, zieht er bisweilen die Wiederholung des Substantivs vor. Beispiele von Wörtern und Wendungen, die dicht hintereinander zweimal oder häufiger gesetzt sind: Betrachtungen – Geist – Rom – die alte Roma – tot (das zweitemal überflüssig, daher deutlich als Wiederholung herauszuhören) – saß — Spiel (fünfmal) – Idee (sechsmal) – groß (mit Steigerung und Substantivierung zehnmal) – mir war, als sähe ich. Der wiederholte Wortgleichklang prägt sich ein wie in einem Musikstück ein häufig wiederholtes Motiv. Die Rede, die reich an Wiederholungen ist, hämmert die Gedanken in den Kopf des Hörers, sie ist eindringlich und aufdringlich. Man denke an die immer wiederkehrenden Verse in der Leichenrede des Antonius: Doch Brutus sagt, daß er voll Herrschsucht war, – Und Brutus ist ein ehrenwerter Mann.

Wie steht es um den Satzbau? Widerspricht er dem aus der Wortbetrachtung gewonnenen Eindruck des Rhetorischen oder klingt er mit ihm zusammen? Die Nebenordnung der Sätze ist

Digitized by Google

vorherrschend. Die Hauptsätze, die sich, leicht oder auch gar nicht verbunden, aneinanderreihen, sind nicht von besonderer Länge. Die Unterordnung ist, wo sie vorkommt, nicht verflochten und verschränkt wie etwa bei Kleist, sondern mit einfachsten grammatischen Mitteln hergestellt: Die Nebensätze sind im wesentlichen entweder folgende Daß-Sätze oder Relativsätze. Das Satzbild ist leicht zu überschauen, der Sinn der einzelnen Wendungen ist sofort greifbar, braucht nicht erst aus ergänzenden Worten, die nach zwei drei Einschüben folgen, nachträglich erschlossen zu werden. Während die lange Spannung der Kleistschen Satzkonstruktionen die ganze und stete Aufmerksamkeit des Lesers beansprucht, erfordert die Aufnahme der einfach und locker gebauten Sätze Heines nicht die geringste Mühe. Leichte und sofortige Verständlichkeit aber gehört zum Wesen des gesprochenen Wortes.

Und auch eine besondere Eigenart der Wortfolge in Heines Sätzen muß hier herangezogen werden:

man hat dort Platz genug zu Betrachtungen
bald umherzuwandeln auf dem Boden der alten Roma
welche so auffallend kontrastieren gegen jene kolossalen Bauwerke
so sind die Römer groß durch die Idee ihrer ewigen Roma (zweimal)
die Großen ... sind nur getragen von dieser Idee
Gemessen mit solchem ungeheuren Maßstab
Ich ging noch lange umher spazieren auf den höheren Bänken des Amphitheaters
zurücksinnend in die Vergangenheit
ich werde mit dir stimmen für das agrarische Gesetz.

In der Wortfolge dieser Beispiele wiederholt sich die Eigenart der Satzverbindungen und -verknüpfungen: Die Glieder der Wendungen sind ebensowenig wie die Haupt- und Nebensätze ineinandergeschachtelt, sondern nebeneinandergestellt. Die allgemein übliche Redeweise würde lauten: welche so auffallend gegen jene kolossalen Bauwerke kontrastieren. Hier ist der zusammengehörige Ausdruck welche so auffallend kontrastieren durch das präpositionale Objekt gegen jene kolossalen Bauwerke in zwei Stücke zerschnitten und auseinandergerückt, so daß eine Spannung entsteht. Die durch welche so auffallend erweckte

Digitized by Google

Vorstellung ist unvollkommen und noch ganz unbestimmt und strebt über den Einschub hinweg nach dem ergänzenden, den Sinn erhellenden Verb. Wird aber das Verb vorangestellt, wie Heine es in den angeführten Beispielen tut, dann gibt es keine Verzögerung des Verständnisses; die Vorstellung ist sofort klar und eindeutig und schreitet ohne Hemmung von Wort zu Wort weiter. Das ist ein Vorzug, den bekanntlich die französische Sprache vor der gemeinüblichen deutschen Sprache voraushat:

de me promener sur le sol
qui contrastent si étonnamment avec ces monuments.

Daß Heine so konstruiert unter Einfluß der französischen Sprache, ist wahrscheinlich, sicher ist aber auch, daß diese Art der Wortfolge seinem Streben nach flüssiger, leichter, sofort verständlicher Sprache entgegenkommt. Auch die gesprochene Rede liebt nicht die langen Spannungen und vermeidet das Hinauszögern des vollen Verständnisses.

In jedem Stück gesprochener Menschenrede herrscht wie in einem Musikstück eine besondere Stimmung; vor dem ersten Wort könnte wie vor der ersten Note ein musikalisches Vorzeichen stehen. Nun kann natürlich, besonders in einem längeren Stück, die Stimmung sich ändern, sogar ins Gegenteil umschlagen, es können, um jeanpaulisch zu reden, auf „Dampfbäder der Rührung" „Kühlbäder der Satire" folgen. Durchaus einheitlich ist die Stimmung in Goethes Aufsatz über das Amphitheater; in Heines Aufsatz dagegen, einem verhältnismäßig kleinen Stück, wechselt das musikalische Vorzeichen so häufig, daß man geradezu behaupten kann, das Beständige in der Stimmung sei eben ihr fortwährender Wechsel. Da wird ein ernsthafter Gedanke ernsthaft ausgesprochen (Schönheit des Amphitheaters die vollendete Solidität), aber ein Witz ist vorangegangen, und ein Witz folgt. Da gibt es ein paar Zeilen lyrische Poesie (die blaue Kristallschale des Himmels, die Sterne schimmerten hervor), hinterher abstrakte wissenschaftliche Erörterungen. Da spricht Mitgefühl, Begeisterung (die Gracchen mit ihren begeisterten Märtyreraugen), und darauf spielt sich eine kleine Burleske ab (Cäsars Worte: Rom in die Tasche stecken — umbringen). Man wird aus einer Stimmung vorschnell in die andere gezerrt, man liest sich nicht ein, liest sich nicht fest, und schließlich, nach längerem Lesen, wird man ab-

Digitized by Google

gestumpft. Heines Prosa ist nicht nur laut (durch den Superlativ), sie ist auch unstet und schillernd. Sie ermangelt wie ihr Schreiber der inneren Harmonie.

M. Ebert, Der Stil der Heineschen Jugendprosa. Berlin 1903.
Ernst Brauweiler, Heines Prosa. Berlin 1915.

HEINRICH VON KLEIST

Kohlhaasens Ende

(Michael Kohlhaas)

Als er auf dem Richtplatz ankam, fand er den Kurfürsten von Brandenburg mit seinem Gefolge, worunter sich auch der Erzkanzler, Herr Heinrich von Geusau, befand, unter einer unermeßlichen Menschenmenge daselbst zu Pferde halten: ihm zur Rechten der kaiserliche Anwalt Franz Müller, eine Abschrift des Todesurteils in der Hand; ihm zur Linken mit dem Conclusum des Dresdner Hofgerichts sein eigner Anwalt, der Rechtsgelehrte Anton Zäuner; ein Herold in der Mitte des halboffenen Kreises, den das Volk schloß, mit einem Bündel Sachen, und den beiden, von Wohlsein glänzenden, die Erde mit ihren Hufen stampfenden Rappen. Denn der Erzkanzler, Herr Heinrich, hatte die Klage, die er im Namen seines Herrn in Dresden anhängig gemacht, Punkt für Punkt und ohne die mindeste Einschränkung gegen den Junker Wenzel von Tronka durchgesetzt; dergestalt, daß die Pferde, nachdem man sie durch Schwingung einer Fahne über ihre Häupter ehrlich gemacht und aus den Händen des Abdeckers, der sie ernährte, zurückgezogen hatte, von den Leuten des Junkers dickgefüttert und in Gegenwart einer eigens dazu niedergesetzten Kommission dem Anwalt auf dem Markt zu Dresden übergeben worden waren. Demnach sprach der Kurfürst, als Kohlhaas von der Wache begleitet auf den Hügel zu ihm heranschritt: nun Kohlhaas, heut ist der Tag, an dem dir dein Recht geschieht! Schau her, hier liefere ich dir alles, was du auf der Tronkenburg gewaltsamerweise eingebüßt und was ich als dein Landesherr dir wieder zu verschaffen schuldig war, zurück: Rappen, Halstuch, Reichsgulden, Wäsche, bis auf die Kurkosten sogar für deinen bei Mühlberg gefallenen Knecht Herse. Bist du mit mir zufrieden? — Kohlhaas, während er das ihm auf den Wink des Erzkanzlers eingehändigte Conclusum mit großen, funkelnden Augen überlas, setzte die beiden Kinder, die er auf dem Arm trug, neben sich auf den Boden nieder; und da er auch einen Artikel darin fand, in welchem der Junker Wenzel zu zweijähriger Gefängnißstrafe verurtheilt ward: so ließ er sich aus der Ferne, ganz überwältigt von Gefühlen, mit kreuzweis auf die Brust gelegten Händen vor dem Kurfürsten nieder. Er versicherte freudig dem Erzkanzler, indem er aufstand, und die Hand auf seinen Schooß legte,

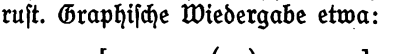
Digitized by Google

daß sein höchster Wunsch auf Erden erfüllt sei; trat an die Pferde heran, musterte sie, und klopfte ihren feisten Hals; und erklärte dem Kanzler, indem er wieder zu ihm zurückkam, heiter: „daß er sie seinen beiden Söhnen Heinrich und Leopold schenke!" Der Kanzler, Herr Heinrich von Geusau, vom Pferde herab mild zu ihm gewandt, versprach ihm in des Kurfürsten Namen, daß sein letzter Wille heilig gehalten werden solle, und forderte ihn auf, auch über die übrigen im Bündel befindlichen Sachen nach seinem Gutdünken zu schalten. Hierauf rief Kohlhaas die alte Mutter Hersens, die er auf dem Platz wahrgenommen hatte, aus dem Haufen des Volks hervor, und indem er ihr die Sachen übergab, sprach er: „da, Mütterchen; das gehört dir!" — die Summe, die als Schadenersatz für ihn bei dem im Bündel liegenden Gelde befindlich war, als ein Geschenk noch, zur Pflege und Erquickung ihrer alten Tage, hinzufügend. — — Der Kurfürst rief: „nun, Kohlhaas der Roßhändler, du, dem solchergestalt Genugthuung geworden, mache dich bereit, kaiserlicher Majestät, deren Anwalt hier steht, wegen des Bruchs ihres Landfriedens deinerseits Genugthuung zu geben!" Kohlhaas, indem er seinen Hut abnahm, und auf die Erde warf, sagte: daß er bereit dazu wäre! übergab die Kinder, nachdem er sie noch einmal vom Boden erhoben, und an seine Brust gedrückt hatte, dem Amtmann von Kohlhaasenbrück, und trat, während dieser sie unter stillen Tränen vom Platz hinwegführte, an den Block. Eben knüpfte er sich das Tuch vom Hals ab, und öffnete seinen Brustlatz: als er mit einem flüchtigen Blick auf den Kreis, den das Volk bildete, in geringer Entfernung von sich zwischen zwei Rittern, die ihn mit ihren Leibern halb deckten, den wohlbekannten Mann mit blauen und weißen Federbüschen wahrnahm. Kohlhaas löste sich, indem er mit einem plötzlichen, die Wache, die ihn umringte, befremdenden Schritt dicht vor ihn trat, die Kapsel von der Brust; er nahm den Zettel heraus, entsiegelte ihn, und überlas ihn: und das Auge unverwandt auf den Mann mit blauen und weißen Federbüschen gerichtet, der bereits süßen Hoffnungen Raum zu geben anfing, steckte er ihn in den Mund und verschlang ihn. Der Mann mit blauen und weißen Federbüschen sank bei diesem Anblick ohnmächtig in Krämpfen nieder. Kohlhaas aber, während die bestürzten Begleiter desselben sich herabbeugten und ihn vom Boden aufhoben, wandte sich zu dem Schaffot, wo sein Haupt unter dem Beil des Scharfrichters fiel. Hier endigt die Geschichte von Kohlhaas. Man legte die Leiche unter einer allgemeinen Klage des Volks in einen Sarg; und während die Träger sie aufhoben, um sie anständig auf den Kirchhof der Vorstadt zu begraben, rief der Kurfürst die Söhne des Abgeschiedenen herbei und schlug sie, mit der Erklärung an den Erzkanzler, daß sie in seiner Pagenschule erzogen werden sollten, zu Rittern. Der Kurfürst von Sachsen kam bald darauf, zerrissen an Leib und Seele, nach Dresden zurück, wo man das Weitere in der Geschichte nachlesen muß. Vom Kohlhaas aber haben noch im vergangenen Jahrhundert im Mecklenburgischen einige frohe und rüstige Nachkommen gelebt.

(H. von Kleists sämtl. Werke von E. Grisebach. Philipp Reclam, Leipzig.)

Digitized by Google

Kleists Prosasprache ist so einmalig und selbhaft, daß dem Kenner zwei, drei Sätze genügen, um mit Sicherheit auf den Verfasser zu schließen. Zumal der Satzbau ist so unverkennbar kleistisch, daß man aus Pausenfolge, Satzmelodie, Rhythmus und Tempo, aus dem Numerus also, Kleist heraushört, selbst wenn man den Sinn der Worte nicht erfaßt. Zergliedern wir einen typischen Satz: Kohlhaas, indem er seinen Hut abnahm, und auf die Erde warf, sagte: daß er bereit dazu wäre! übergab die Kinder, nachdem er sie noch einmal vom Boden erhoben, und an seine Brust gedrückt hatte, dem Amtmann von Kohlhaasenbrück, und trat, während dieser sie unter stillen Tränen vom Platz hinwegführte, an den Block. Der an sich nicht lange Hauptsatz, der, mit dem Subjekt beginnend, durch die ganze Periode hindurchgeht und sie schließt, wird durch Nebensätze mehrmals unterbrochen, und zwar so, daß die Nebensätze — mit einer Ausnahme — in die Glieder des Hauptsatzes eingelassen sind. Bisweilen ist in die den Hauptsatz sprengenden Nebensätze wieder ein Nebensatz zweiten Grades eingekeilt, z. B.: Kohlhaas löste sich, indem er mit einem plötzlichen, die Wache, die ihn umringte, befremdenden Schritt dicht vor ihn trat, die Kapsel von der Brust. Graphische Wiedergabe etwa:



Die Folge derartiger Konstruktionen ist, daß der Satz in viele kleine Stücke zerhackt ist. Besonders kurz, als würde der Sprecher in der Rede plötzlich unterbrochen, ist die einleitende Lautgruppe unseres ersten Beispielsatzes, wo gleich hinter dem Subjekt Kohlhaas der erste mit indem eingeleitete Nebensatz eingeschoben ist, nicht, wie unser Sprachgefühl es verlangt, hinter dem Verb sagte. Diese Konstruktion ist zu Kleists Zeit nicht gerade eine Ausnahme — wir finden sie auch bei Goethe, — aber bei Kleist kehrt sie häufiger und regelmäßiger wieder als bei irgendeinem andern, in unserm kurzen Abschnitt dreimal. Ein viertes Mal ähnlich ein Partizipialsatz: Der Kanzler, Herr von Geusau, vom Pferde herab mild zu ihm gewandt, versprach ... Das ist französische, vielmehr gemeinromanische Konstruktion. Man bedenke: Kleist ist in der geistigen Luft des preußischen Adels aufgewachsen, der damals z. T. französisch fühlte und dachte, und man hat behauptet, Kleist habe fast geläufiger französisch

Digitized by Google

als deutsch gesprochen und geschrieben. Die Ineinanderschachtelung der Haupt- und Nebensätze hat lateinischen Charakter. Die Bevorzugung dieser Art zu konstruieren ist vielleicht auch auf das Lesen von Übersetzungen aus der klassischen Literatur zurückzuführen, die damals, zur Zeit der Romantik also, sich im allgemeinen eng an die Urschrift angeschlossen. Mag nun der besondere Satzbau Kleists aus diesen oder andern Gründen zu erklären sein, sicher ist, daß er, so fremdartig er beim ersten Anhören erklingt, sich als eine durchaus angemessene Form für den hineingepreßten Inhalt erweist. Die vielen, dicht aufeinander folgenden Pausen, durch eine eigenartige, ausgiebige Zeichensetzung besonders deutlich gemacht und vielleicht sogar noch vermehrt, Pausen, zwischen denen nur ganz ausnahmsweise ein breites, gemächliches Hinströmen der Worte möglich ist, geben der Sprache den harten, scharfen Klang, den abgerissenen, zerhackten Befehlston; stramm und wuchtig marschieren die Sätze daher.

Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch den Rhythmus im engeren Sinne, den Wechsel der betonten und unbetonten Silben in den einzelnen Satzgliedern. Ohne Vortakt, mit festem Tritt (Kohlhaas) beginnt unser Satz — und das ist in Kleists Prosa die Regel — und stampfende Wucht beschließt ihn (Blöck). Im Innern stehen die schweren Akzente dicht nebeneinander, der hüpfende daktylische Schritt ist seltener zu vernehmen, die Sprache ist im wesentlichen trochäisch angelegt. Wendungen wie Punkt für Punkt oder das berühmte Lieblingswort dergestalt (statt des leichteren so daß) wiederholen im einzelnen die Wucht des Ganzen.

Man könnte annehmen, die umständliche Konstruktion der ineinandergeschachtelten Perioden mache die Sprache schwerfällig, langsam und matt. Merkwürdigerweise wird aber die umgekehrte Wirkung erreicht. Man mache folgenden Versuch. Man löse aus einem beliebigen Satz die irgend entbehrlichen Nebensätze heraus und prüfe, wie der gekürzte Satz klingt. Also: Kohlhaas sagte, daß er bereit dazu wäre, übergab die Kinder dem Amtmann von Kohlhaasenbrück und trat an den Block. Dadurch daß zwischen Kohlhaas und sagte, zwischen trat und an den Block eine untergeordnete Zwischenbemerkung tritt, wird die Hauptaussage einen Augenblick unterbrochen und verzögert, eine Spannung strafft sich, besonders spürbar in trat —

Digitized by Google

an den Block, und das erwartete Wort wirkt naturgemäß mit größerer Eindringlichkeit. Man kann den Satz auch so umformen, daß man die eingeschachtelten Nebensätze in nebengeordnete Hauptsätze verwandelt, Kleists Satzbau so dem der Umgangssprache angleichend: Kohlhaas nahm seinen Hut ab, warf ihn auf die Erde und sagte, daß er bereit dazu wäre. Er erhob die Kinder noch einmal vom Boden, drückte sie an seine Brust und übergab sie dem Amtmann von Kohlhaasenbrück. Dann trat er an den Block. — Jetzt sind alle Einzelaussagen gleich wichtig und verlangen gleich nachdrücklichen Vortrag. Kleists Schachtelsatz dagegen zwingt den Leser, beim wichtigen Hauptsatz mit nachdrücklicher Betonung zu verweilen, über die Nebensätze jedoch hinwegzuhuschen, um möglichst schnell wieder an die mit Spannung erwartete Weiterführung des Hauptgedankens zu gelangen. Es ist, als wenn uns jemand Wichtiges berichtete und ein zweiter immer nebensächliche Zwischenbemerkungen zungenfertig dazwischenwürfe. Die Sätze sind bis zum Bersten vollgepreßt. Besonders auffällig in dem Satz: „... dergestalt, daß man die Pferde, nachdem man sie durch Schwingung einer Fahne über ihre Häupter ehrlich gemacht und aus den Händen des Abdeckers, der sie ernährte, zurückgezogen hatte, von den Leuten usw." Man spürt: Hier ist ungeheuer viel in möglichst kurzer Zeit zu sagen; nur das Wichtigste kann langsam und eindringlich berichtet werden, alles andere, wenn überhaupt, dann nur hurtig und gleichsam nebenbei. Das Tempo der Sprache Kleists ist rasch und unruhig. „Ja, es ist eine Einzigkeit seines Stils, daß er bei weitläufigem und nachdrücklichem Bericht den Eindruck eines sehr schnellen Tempos macht." (Gundolf S. 163.) Ist es zu kühn, in diesen rastlosen Sätzen Sinnbild und Ausdruck seines gehetzten Lebens zu erblicken? Ist es nicht, als spräche hier jemand mit klopfenden Pulsen, im Fieber?

Doch das Fieber wird nicht Herr über den Redenden, die Wildheit und Rastlosigkeit erscheint gebändigt, nirgends bröckelt und zerfällt das Satzgebäude, die vielen Einzelteile sind zu einer machtvollen Einheit zusammengehalten, und zwar durch die Satzmelodie. Da in der typischen Periode Kleists der Hauptsatz durch ein Gewirr von Nebensätzen bis zum Satzschluß durchgeführt wird, kann die Stimme nirgendwo vollständig sinken. Der Bogen des Satzes ist ein einziger, eine mächtige Spannung

Digitized by Google

über alle Einzelsatzglieder hinweg. Oder anders ausgedrückt: Durch die vielen Einschübe, Einkeilungen wird zwar die Hauptrede immer wieder unterbrochen, aber auch immer in derselben Tonhöhe an derselben Stelle wiederaufgenommen, wo die mit gesenkter Stimme vorgetragene nebensächliche Zwischenbemerkung eingeschoben wurde; an Kraft und Nachdruck geht durch die Unterbrechungen nichts verloren, im Gegenteil wachsen durch das erneute Wiederaufnehmen des Hauptgedankens dem Hauptsatz neue Energien zu. Man halte den schwächlich absinkenden Satz Stifters dagegen, um die markige Kraft der Sprache Kleists recht deutlich zu fühlen. Und während Stifters Satz auch inhaltlich von Glied zu Glied an Bedeutung verliert, kann man bei Kleist in der Regel bei jedem neuen Einsatz des Hauptsatzes eine Steigerung in der Gedankenfolge wahrnehmen. Beispiele: 1. Kohlhaas sagte, daß er bereit dazu wäre, 2. übergab die Kinder dem Amtmann 3. und trat an den Block. — 1. Kohlhaas löste die Kapsel von der Brust, 2. er nahm den Zettel heraus, entsiegelte ihn und überlas ihn, 3. und dann steckte er ihn in den Mund und verschlang ihn. 1. Man legte die Leiche in einen Sarg; 2. da rief der Kurfürst die Söhne des Abgeschiedenen herbei 3. und schlug sie zu Rittern.

Man sieht an diesen drei Sätzen, aus denen das Nebenwerk weggeschnitten ist, daß das Wichtigste, die fortschreitende Handlung, in den Hauptsätzen enthalten ist. So wird die Handlung aus den Verschlingungen der Satzperiode herausgehoben, die begleitenden Umstände werden in die Nebensätze, also in den Hintergrund des epischen Theaters geschoben. Von Satz zu Satz schreitet die Handlung unaufhaltsam weiter. Man sucht vergebens nach Inseln der Ruhe im Strom des Geschehens. Einen Satz, der nur schildert, nur Zuständliches beschreibt, gibt es in Kleists epischer Prosa nicht. Kleists Novellen stellen den Typus der epischen Dichtung dar, die ganz von der Handlung lebt. Der Drang zu erzählen, quillt nicht aus der Lust am Schildern, am Malen, sondern aus leidenschaftlichen Willensspannungen. Und so ist auch die Wirkung: Spannung. Die Tat, die gewollte, gehemmte und vollbrachte, ist Kern des Ganzen wie jedes einzelnen Satzes.

Und doch ermangelt der Bericht keineswegs der Anschaulichkeit. Jeder Leser, der nicht durch hastiges Verschlingen natura-

Digitized by Google

listischer Romane mit breiter Milieuschilderung sein aufnehmendes Organ verkümmert hat, jeder Leser, dem eine mitarbeitende, die Anregungen des Dichters nutzende Phantasie zur Seite steht, wird die Vorgänge auf dem Richtplatz deutlich vor sich zu sehen glauben. Denn während im Hauptsatz die Handlung ohne Stocken weiterschreitet, werden uns in den Nebensätzen und andern Einschüben besonders bezeichnende Begleitumstände vor Augen geführt, auffällige Bewegungen, aufschlußreiche Einzelheiten, kurz, eine Fülle realistischen Kleinwerks, das mit der Erzählung der Hauptvorgänge eng verflochten ist. Einige Beispiele:

als Kohlhaas von der Wache begleitet auf den Hügel zu ihm heranschritt

während er das ihm auf den Wink des Erzkanzlers eingehändigte Conclusum mit großen, funkelnden Augen überlas

indem er aufstand, und die Hand auf seinen Schooß legte

indem er seinen Hut abnahm, und auf den Boden warf

während dieser sie unter stillen Tränen vom Platz hinwegführte.

Eben knüpfte er sich das Tuch vom Hals ab, und öffnete seinen Brustlatz. (Mit dem folgenden als beginnt der eigentliche Hauptsatz. Wir haben hier die bekannte Wertvertauschung zweier Sätze, in denen das logische Verhältnis dem grammatischen entgegengesetzt ist.)

die ihn mit ihren Leibern halb deckten

indem er mit einem plötzlichen, die Wache, die ihn umringte, befremdenden Schritt dicht vor ihn trat

während die bestürzten Begleiter desselben sich herabbeugten und ihn vom Boden aufhoben.

Manche dieser anschaulichen Angaben (Hand auf seinen Schoß legte – Hut abnahm und auf den Boden warf) treffen nur einen kleinen Punkt im Gesamtbild, aber es ist dann – um mit Lessing zu reden – ein fruchtbares Moment, das herausgenommen und vorgezeigt wird, ein leuchtender Punkt, der nach allen Seiten Strahlen aussendet, die das ganze Bild erhellen. Kohlhaas, der von der ungeheuren Befriedigung, endlich sein Recht gefunden zu haben, zuerst ganz überwältigt ist, wird, als er sich erhebt, durchströmt von einem gesteigerten Lebens- und Kraftgefühl, so daß er unbewußt seinen Körper aufrichtet und

Digitized by Google

strammt; und, da hierbei der Unterleib vortritt, legt er unwillkürlich die Hand zum Schutze oder zur Stütze auf den Schoß.

Die sprachliche Form dieser realistischen Kleinschilderungen ist das Verbum, nicht das Adjektiv. Das adjektivische Beiwort ist ganz selten verwandt, dann freilich sehr aufschlußreich: ihren feisten Hals, unter stillen Tränen, mit einem flüchtigen Blick. Zahlreicher schon finden sich die Partizipien, von denen besonders die Part. Präs. verlebendigend wirken: von Wohlsein glänzenden, die Erde mit ihren Hufen stampfender Rappen — mit großen funkelnden Augen — die Summe ... hinzufügend — mit einem die Wache befremdenden Schritt.

In den meisten Fällen aber ist es, wie die angeführten Beispiele zeigen, ein ganzer Nebensatz mit einem Verbum finitum, der die Handlung veranschaulicht, aber nicht durch Beschreibung des Ortes, der Kleider und Gesichter, sondern durch Bericht der begleitenden Nebenhandlungen. Das Verb ist Kleists vorzügliche Ausdrucksform. Man halte einen Satz Kleists mit einem Satz Thomas Manns zusammen, um den Unterschied des verbalen und nominalen Typs mit Händen zu greifen. Das Verb beherrscht durchaus Kleists Stil. Das Verb ist Ausdruck der Bewegung, der Veränderung, des Lebens, der Tat, während das Nomen, Substantiv wie Adjektiv, Ruhe, Dauer, Zustand bezeichnet. So erscheint der verbale Stil als die angemessene Ausdrucksform sowohl für Kleist, den dramatischen Dichter, den Menschen mit leidenschaftlichen Wollungen, den „versetzten Täter", wie Gundolf ihn nennt, wie auch für seine Dichtung „Kohlhaas", die nichts als Handlung ist.

Fragt man sich, welchen Anteil der Dichter an seinen Geschöpfen und ihrem Schicksal nimmt, ob und wie er seine Zuneigung oder seinen Widerwillen kundgibt und billigende oder absprechende Urteile fällt, so sieht man gleich, daß von alldem bei Kleist nicht die Rede sein kann. Nirgendwo drängt sein persönliches Gefühl sich aus dem Bericht hervor, nicht einmal im Beiwort. (Vgl. Stifter und Keller!) Es sei denn, man wollte in den beiden Adjektiven der Wendung einige frohe und rüstige Nachkommen einen Ausdruck der Sympathie sehen; doch man kann sie ebenso gut als Bezeichnungen eines objektiven Tatbestandes auffassen. Wie „Michael Kohlhaas" der Typus jener epischen Dichtung ist, die Handlung, nichts als Handlung gibt, so ist er auch

Digitized by Google

der Typus objektiver Darstellung. Beides gehört eng zusammen: Die genaue Schilderung des Bodens, der Umwelt und der handelnden Personen verführt zur persönlichen Einstellung: „Wie ich es sehe", weniger der Bericht von Geschehnissen und Taten. Natürlich ist die Teilnahmlosigkeit, die kalte Ruhe, mit der der Stoff betrachtet und dargestellt wird, nur Schein. Es ist selbstverständlich, daß der Dichter geglüht hat, als er den Stoff formte — wir spüren den heißen Atem noch heute — aber er ist dem selbstgegebenen künstlerischen Gesetz der Objektivität treu geblieben. Ja, an manchen Stellen grenzt die Befolgung des epischen Gesetzes der Objektivität an Härte und Grausamkeit. Kohlhaas drückt auf der Richtstätte die Kinder noch einmal an seine Brust und übergibt sie dann dem Amtmann, der sie hinwegführt. Da drängt sich die ängstliche Frage auf: Wie sieht es in den armen Kindern aus? Wissen sie, daß dies ein Abschied auf ewig ist? Oder hat man ihnen alles verhehlt? Kleist geht über diese Fragen hinweg, scheinbar kalt und grausam. Noch befremdlicher erscheint der Bericht über die Hinrichtung: wo sein Haupt unter dem Beil des Scharfrichters fiel. Man denke: in einem Nebensatz, nur beiläufig als etwas, wovon eigentlich nicht mehr die Rede zu sein brauchte! Und so gesagt von jemandem, der die Perspektive des Satzes mit überlegener Sicherheit zeichnet. Und auch jetzt, nachdem der Held untergegangen ist, tritt Kleist mit keiner Meinungs- oder Gefühlsäußerung hervor. Sachlich und kühl schließt er die Lebensgeschichte ab: Hier endigt die Geschichte von Kohlhaas.

Diese fast widernatürliche Sachlichkeit gibt der epischen Darstellung etwas Chronikartiges. Kleist hat diesen Eindruck bewußt erstrebt. Der Untertitel seiner Novelle heißt ausdrücklich: Aus einer alten Chronik. Er hat nicht nur den künstlerischen Wahn der Wirklichkeit geben, sondern geradezu geschichtliche Wahrheit vortäuschen wollen, und man muß zugestehen, daß es ihm gelungen ist. Vielerlei wirkt zusammen, diese Wirkung zu erreichen: Außer der Objektivität der Darstellung der Gebrauch der indirekten Rede, abwechselnd mit der direkten; die Angabe der vollen Namen und Titel der auftretenden Personen, auch wenn sie unwichtig sind, so besonders im ersten Satz unseres Abschnittes; vor allem am Schluß die Einladung an den Leser, in der Geschichte das Weitere über den Kurfürsten von Sachsen

Digitized by Google

nachzulesen, als wenn seine Dichtung und historischer Bericht dasselbe wären; so ist auch die Schlußbemerkung zu verstehen, daß noch im vorigen Jahrhundert im Mecklenburgischen einige frohe und rüstige Nachkommen vom Kohlhaas gelebt hätten. Und doch ist Kleists epischer Stil von der trocken-gemächlichen Redeweise einer wirklichen Chronik himmelweit verschieden. Der Unterschied liegt in den eigentlich dichterischen Werten, oder mit Gundolfs geistvollen Worten gesagt: „Seine Novelle verhält sich zur Chronik wie eine Reise zum Baedeker, wie ein Mittagessen zur Speisekarte, wie eine Bibliothek zum Katalog. Die Chronik wendet sich nur an das Gedächtnis und unterrichtet, Kleists Novelle füllt die Phantasie und zeigt."

Richard Weißenfels, Über französische und antike Elemente im Stil Heinrich von Kleists. Braunschweig 1888.

Georg Minde-Pouet, Heinrich von Kleist. Seine Sprache und sein Stil. Weimar 1897.

Albert Fries, Stilistische und vergleichende Forschungen zu Heinrich von Kleist mit Proben angewandter Ästhetik. Berlin 1906.

Otto Brahm, Das Leben Heinrichs von Kleist. Berlin, neue Ausgabe 1911.

Friedrich Gundolf, Heinrich von Kleist. Berlin 1922.

ADALBERT STIFTER

Die Heide

(Das Heidedorf)

Im eigentlichen Sinne des Wortes ist es nicht eine Heide, wohin ich den lieben Leser und Zuhörer führen will, sondern weit von unserer Stadt ein traurig-liebliches Fleckchen Landes, das sie die Heide nennen, weil seit unvordenklichen Zeiten nur kurzes Gras darauf wuchs, hier und da ein Stamm Heideföhre oder die Krüppelbirke, an deren Rinde zuweilen ein Wollflöckchen hing, von den wenigen Schafen und Ziegen, die zeitweise hier herumgingen. Ferner war noch in ziemlicher Verbreitung die Wacholderstaude da, im weitern aber kein andrer Schmuck mehr; man müßte nur die fernen Berge hierher rechnen, die ein wunderschönes blaues Band um das mattfarbige Gelände zogen.

Wie es aber des öftern geht, daß tiefsinnige Menschen, oder solche, denen die Natur allerlei wunderliche Dichtung und seltsame Gefühle

Digitized by Google

in das Herz gepflanzt hatte, gerade solche Orte aufsuchen und liebgewinnen, weil sie da ihren Träumen und innerem Klingklang nachgehen können: so geschah es auch auf diesem Heideflecke. Mit den Ziegen und Schafen nämlich kam auch sehr oft ein schwarzäugiger Bube von zehn oder zwölf Jahren, eigentlich um dieselben zu hüten; aber wenn sich die Tiere zerstreuten — die Schafe, um das kurze würzige Gras zu genießen, die Ziegen hingegen, für die im Grunde kein passendes Futter da war, mehr ihren Betrachtungen und der reinen Luft überlassen, nur so gelegentlich den einen oder andern weichen Sprossen pflückend — fing er inzwischen an, Bekanntschaft mit den allerlei Wesen zu machen, welche die Heide hegte, und schloß mit ihnen Bündnis und Freundschaft.

Es war da ein etwas erhabener Punkt, an dem sich das graue Gestein, auch ein Mitbesitzer der Heide, reichlicher vorfand, und sich gleichsam emporschob, ja sogar am Gipfel mit einer überhängenden Platte ein Obdach und eine Rednerbühne bildete. Auch der Wacholder drängte sich dichter an diesem Orte, sich breitmachend in vielzweigiger Abstammung und Sippschaft nebst manch schönblumiger Distel. Bäume aber waren gerade hier weit und breit keine, weshalb eben die Aussicht weit schöner war, als an andern Punkten, vorzüglich gegen Süden, wo das ferne Moorland, so ungesund für seine Bewohner, so schön für das entfernte Auge, blauduftig hinausschwamm in allen Abstufungen der Ferne. Man hieß den Ort den Roßberg; aus welchen Gründen ist unbekannt, da hier nie seit Menschenbesinnen ein Pferd ging, was überhaupt ein für die Heide zu kostbares Gut gewesen wäre.

Nach diesem Punkte nun wanderte unser kleiner Freund am allerliebsten, wenn auch seine Pflegebefohlenen weit ab in ihren Berufsgeschäften gingen, da er aus Erfahrung wußte, daß keines die Gesellschaft verließ, und er sie am Ende alle wieder vereint fand, wie weit er auch nach ihnen suchen mußte; ja, das Suchen war ihm selber abenteuerlich, vorzüglich, wenn er weit und breit wandern mußte. Auf dem Hügel des Roßberges gründete er sein Reich. Unter dem überhängenden Blocke bildete er nach und nach durch manche Zutat und durch mühevolles, mit spitzen Steinen bewerkstelligtes Weghämmern einen Sitz, anfangs für einen, dann füglich für drei geräumig genug; auch ein und das andere Fach wurde vorgefunden oder hergerichtet, oder andere bequeme Stellen und Winkel, wohin er seinen leinenen Heidesack legte und sein Brot und die unzähligen Heideschätze, die er oft hierher zusammentrug. Gesellschaft war im Übermaße da. Vorerst die vielen großen Blöcke, die seine Burg bildeten, ihm alle bekannt und benannt, jeder anders an Farbe und Gesichtsbildung, der unzähligen kleinen gar nicht zu gedenken, die oft noch bunter und farbenfeuriger waren. Die großen teilte er ein, je nachdem sie ihn durch Abenteuerlichkeit entzückten, oder durch Gemeinheit ärgerten: die kleinen liebte er alle. Dann war der Wacholder, ein widerspenstiger Geselle, unüberwindlich zähe in seinen Gliedern, wenn er einen köstlichen, wohlriechenden Hirtenstab sollte fahren lassen, oder Platz machen für einen anzulegenden Weg; —

Digitized by Google

seine Äste starrten rings von Nadeln, strotzten aber auch in allen Zweigen von Gaben der Ehre, die sie jahraus, jahrein den reichlichen Heidegästen auftischten, die millionenmal Millionen blauer und grüner Beeren. Dann waren die wundersamen Heideblümchen, glutfärbig oder himmelblau brennend, zwischen dem sonnigen Gras des Gesteins, oder jene unzählbaren kleinen, zwischen dem Wacholder sprossend, die ein weißes Schnäbelchen aufsperren, mit einem gelben Zünglein darinnen — auch manche Erdbeere war hier und da, selbst zwei Himbeersträuche, und sogar, zwischen den Steinen emporwachsend, eine lange Haselrute Böse Gesellschaft fehlte wohl auch nicht, die er vom Vater gar wohl kannte, wenn sie auch schön war, z. B. hier und da, aber sparsam, die Einbeeren, die er nur schonte, weil sie so glänzend schwarz waren, so schwarz, wie gar nichts auf der ganzen Heide, seine Augen ausgenommen, die er freilich nicht sehen konnte.

Fast sollte man von der lebenden und bewegenden Gesellschaft nun gar nicht mehr reden, so viel ist schon da; aber diese Gesellschaft ist erst vollends ausgezeichnet. Ich will von den tausend und tausend goldenen, rubinenen, smaragdenen Tierchen und Würmchen gar nichts sagen, die auf Stein, Gras und Halm kletterten, rannten und arbeiteten, weil er von Gold, Rubinen und Smaragden noch nichts sah, außer was der Himmel und die Heide zuweilen zeigte; — aber von anderem muß gesprochen werden. Da war einer seiner Günstlinge, ein schnarrender, purpurflügliger Springer, der dutzendweise vor ihm aufflog und sich wieder hinsetzte, wenn er eben seine Gebiete durchreiste — da waren dessen unzählbare Vettern, die größern und kleinern Heuschrecken, in mißfarbiges Grün gekleidete Heiducken, lustig und rastlos zirpend und schleifend, daß an Sonnentagen ein zitterndes Gesinge längs der ganzen Heide war — dann waren die Schnecken mit und ohne Häuser, braune und gestreifte, gewölbte und platte, und sie zogen silberne Straßen über das Heidegras oder über seinen Filzhut, auf den er sie gerne setzte — dann die Fliegen, summende, singende, piepende, blaue, grüne, glasflüglige — dann die Hummel, die schläfrig vorbeiläutete — die Schmetterlinge, besonders ein kleiner mit himmelblauen Flügeln, auf der Kehrseite silbergrau mit gar anmutigen Äuglein, dann noch ein kleinerer mit Flügeln, wie eitel Abendröte — dann endlich war die Ammer und sang an vielen Stellen; die Goldammer, das Rotkehlchen, die Heidelerche, daß von ihr oft der ganze Himmel voll Kirchenmusik hing; der Distelfink, die Grasmücke, der Kiebitz und andere und wieder andere. Alle ihre Nester lagen in seiner Monarchie und wurden aufgesucht und beschützt. Auch manch rotes Feldmäuschen sah er schlüpfen und schonte sein, wenn es plötzlich stille hielt und ihn mit den glänzenden, erschrockenen Äuglein ansah. Von Wölfen oder andern gefährlichen Bösewichtern war seit Urzeiten aller seiner Vorfahren keiner erlebt worden, manches eiersaufende Wiesel ausgenommen, daß er aber mit Feuer und Schwert verfolgte.

Inmitten all dieser Herrlichkeiten stand er, oder ging, oder sprang, oder saß er — ein herrlicher Sohn der Heide: aus dem tiefbraunen Gesichtchen voll Güte und Klugheit leuchteten in blitzendem, unbe-

Digitized by Google

wußtem Glanze die pechschwarzen Augen, voll Liebe und Kühnheit, und reichlich zeigend jenes gefahrvolle Element, was ihm geworden und in der Heideeinsamkeit zu sprossen begann, eine dunkle, glutensprühige Phantasie. Um die Stirne war eine Wildnis dunkelbrauner Haare, kunstlos den Winden der Fläche hingegeben. Wenn es mir erlaubt wäre, so würde ich meinen Liebling vergleichen mit jenem Hirtenknaben aus den heiligen Büchern, der auch auf der Heide vor Bethlehem sein Herz fand, und seinen Gott und die Träume der künftigen Königsgröße.

(Adalbert Stifters ausgewählte Werke, herausgeg. von Rudolf Fürst. Leipzig. Max Hesses Verlag.)

Die Schilderung der Heidelandschaft gibt eine reiche Fülle von Einzelheiten, Steine, Bäume, Sträucher, Blumen, Insekten, Vögel und so fort, getreulich aufgezählt, sorgsam nebeneinandergestellt; und alle Einzelwesen liebevoll ausgestattet, jedes mit einigen Worten charakterisiert und veranschaulicht, geduldig und ein bißchen lehrhaft. Unter diesen ausstattenden Beifügungen fallen die vielen feinen Angaben über Farbe und Licht auf (und zwar ganz besonders, wenn man mit sprachgeschichtlich geschultem Auge den Abschnitt mustert). Fast alle Farben, zum Teil mit reizvoller Schattierung, sind über die Schilderung ausgestreut: Das ferne Moorland, das blaudunstig hinausschwimmt — die wundersamen Heideblümchen, glutfärbig und himmelblau brennend — die glänzend schwarze Einbeere — ein purpurflügliger Springer — in mißfarbiges Grün gekleidete Heuschrecken — braune und gestreifte Schneckenhäuser — die silbernen Straßen der Schnecken — ein kleiner Schmetterling mit himmelblauen Flügeln, auf der Kehrseite silbergrau — kleinere Schmetterlinge mit Flügeln wie eitel Abendröte. Ähnliche feine Abtönungen auch in der Wiedergabe von Gehörswahrnehmungen, doch weniger zahlreich: Heuschrecken, lustig und rastlos zirpend und schleifend, daß an Sonnentagen ein zitterndes Gesinge längs der ganzen Heide war — ein schnarrender Springer — summende, singende, piepende Fliegen — die Hummel, die schläfrig vorbeiläutet.

Vorwiegend sind es Wahrnehmungen des Auges, die hier in vielen Klein- und Einzelbildchen gegeben sind. Hier haben Malerauge lange und eindringlich geschaut. Man weiß, Stifter hielt in den Anfängen seines künstlerischen Schaffens die Farben für die ihm gemäßen Ausdrucksmittel. Schwer und spät löste er sich

Digitized by Google

von dieser Überzeugung, und bis in sein Alter, als er längst seine nur sprachlich-dichterische Begabung erkannt hatte, stand er gern vor seiner Staffelei.

Die vielen Einzelheiten sind jedoch ohne rechte Bindung nebeneinandergestellt, das Gesamtbild der Heidelandschaft bleibt unbestimmt. Vgl. Kellers und Stifters Schilderung: Einheit — Vielheit. Man ziehe zum Vergleich etwa auch die Wertherbriefe heran, wo alle Wesen und Einzelerscheinungen der Natur durch das kosmische Gefühl zur Gottnatur geeinigt sind, die „wie die Gestalt der Geliebten" in der Seele Werthers und Goethes ruht. Stifters getreues gegenständliches Sehen kennt weder diese innere noch Kellers äußere plastische Einheit.

Wir erleben bei Stifter eine Naturtreue, die an Dürers peinlich sauberes Abzeichnen der einzelnen Grashalme (Rasenstück), der einzelnen Haare (Hase) erinnert. Wer sich so die Zeit nimmt, Strich neben Strich zu ziehen, Ding nach Ding mit seinem Wort zu benennen, bei der Schilderung des Kleinen und Kleinsten zu verweilen, wer so mit der Fortführung der Erzählung immer wieder seitenlang aussetzt, nun, der hat eben Zeit, der hastet nicht: Und eine beruhigende Wirkung geht von seiner Dichtung aus, stiller Friede teilt sich dem Leser mit, das Gefühl, wohlbehütet und unangefochten zu sein.

Stifters Naturtreue ist nicht Naturalismus, nicht bloße Abspiegelung der Natur. Man durchmustere einmal die Beiwörter auf die gegensätzlichen Formbegriffe hin: Objektive und subjektive Darstellung. Gewiß geben die meisten Farbe und andere sinnlich wahrnehmbare Eigenschaften der Wesen an. Daneben aber finden sich viele, die Gefühl und Werturteil des Dichters aussprechen: ein traurig-liebliches Fleckchen Landes — einen köstlichen wohlriechenden Hirtenstab — die wundersamen Heideblümchen — ein herrlicher Sohn der Heide. Fünfmal in dem Abschnitt nennt er eine Blume, ein Landschaftsbild schön oder gar wunderschön, und mit solchen und ähnlichen Ausdrücken seiner innigen Naturliebe schmeichelt er die Dinge dem Leser ins Herz. Ein liebevolles Gefühl der Verwandtschaft mit den Wesen der Natur verrät sich in Wendungen wie den folgenden: allerlei Wesen, welche die Heide *hegte* — das graue Gestein, auch ein *Mitbesitzer* der Heide — der Wacholder, sich breitmachend in vielzweigiger *Abstammung* und *Sippschaft* — *Gesellschaft*

Digitized by Google

war im Übermaße da — der Wacholder, ein widerspenstiger Geselle — Böse Gesellschaft fehlte wohl auch nicht — Da war einer seiner Günstlinge — ihre Nester lagen in seiner Monarchie. Derartige, meistens substantivische Bezeichnungen für Pflanzen und Tiere vermenschlichen sie und gewinnen für sie das Kameradschaftsgefühl des Lesers, wie die Pflanzen und Tiere ja auch die Kameraden des Heideknaben sind.

Hier spricht sich eine Naturliebe aus, die alles in der Natur gut und schön findet. Die Distel ist schönblumig, die Einbeeren sind zwar giftig, aber sie sind auch so glänzend schwarz wie die Augen des Hirtenknaben. Der Roßberg ist so unfruchtbar, daß er nicht einmal den Ziegen ein passendes Futter bietet, aber er wird dargestellt als ein kleines Paradies. Von den Ziegen heißt es nicht etwa, daß sie hungern, sondern das sie „mehr ihren Betrachtungen und der reinen Luft überlassen" sind, eine Wendung, die bei einer unsentimentalen Betrachtung beinahe komisch, ja als grausamer Witz wirken könnte. Hier wird geflissentlich am Bösen und Häßlichen vorbeigesehen, alles wird verschönert, veredelt — so die Gestalt des Knaben — verklärt, mit einem Wort: idealisiert. Und so weht uns aus dieser Naturschilderung nicht die Kälte objektiver naturalistischer Beobachtung an, sondern wir verspüren die Wärme des Liebenden, den die Liebe blind gemacht hat.

Und noch eine andere Stileigentümlichkeit scheidet Stifters Naturschilderung von der Art des Nur-Realisten, des Naturalisten, zu sehen und das Gesehene auszusprechen. Über das Gestein lesen wir: das graue Gestein . . . die vielen großen Blöcke, jeder anders an Farbe und Gesichtsbildung, der unzähligen kleinen gar nicht zu gedenken, die oft noch bunter und farbenfeuriger waren — aber genannt wird die Gesteinsart nicht, wird nicht mit ihrer eindeutigen Bezeichnung bestimmt. Ähnlich ergeht es den Heideblümchen. Sie werden recht genau geschildert (die ein weißes Schnäbelchen aufsperren, mit einem gelben Zünglein darinnen), aber auch hier fehlt der Pflanzenname. Auch den Namen des Heideknaben erfahren wir nicht (sein Familienname ist in der ganzen Novelle nicht angegeben!); auch nicht, in welcher Gegend Deutschlands oder Österreichs der Roßberg liegt. Der Dichter packt nicht derb zu, reißt Welt und Menschen nicht an sich heran, er schiebt sie im Gegenteil von sich ab. So sieht er die

Digitized by Google

Flecken und Schäden nicht, er kann idealisieren. Und für den Leser scheinen Landschaft und Menschen in blaue Ferne gerückt und verklärt wie alle Ferne. So eingehend und liebevoll auch die Einzelheiten gemalt sind, wir können doch nichts mit Händen greifen. Dieses Gefühl des entfernt Stehens, aus der Ferne Betrachtens wird noch vertieft durch gelegentliche Redewendungen, die den Geist vergangener Zeiten mit sich führen. Veraltete Worte und Wendungen wie Sippschaft, füglich, eitel im Sinne von rein und unverfälscht, schonen mit dem alten Genitiv sein; auch Anklänge an die Sprache der Bibel wie: mit Feuer und Schwert verfolgen, inmitten all dieser Herrlichkeiten, der Vergleich Felixens mit dem biblischen Hirtenknaben. So tritt zur räumlichen Entfernung die zeitliche hinzu.

Im Satzbau finden wir ähnliche Ausdruckswerte wieder wie in der einzelnen Wortgebung. Mit Ausnahme des zweiten Abschnitts (Wie es aber des öfteren geht ...) sind alle Sätze mehr oder weniger gleich gebaut. Die Hauptaussage eröffnet das Satzgebäude mit dem Hauptsatz, dann wird Nebensächliches hinzugefügt in Form von Appositionen und Nebensätzen, die in immer tieferer Subordinierung von Stufe zu Stufe absinken. Der einleitende Satz der Novelle sieht, als Schema dargestellt, folgendermaßen aus (Großer Buchstabe: Hauptsatz, kleiner: abhängiger Nebensatz, griechischer: Nebensatz zweiten Grades, griechischer mit ′: Nebensatz dritten Grades usw.):

A a A b β γ γ' γ''

Oder noch deutlicher fürs Auge:

<u>A</u> a <u>A</u> b β γ γ' γ''

— — —

— —

—

(A) **Im eigentlichen Sinne des Wortes ist es nicht eine Heide,** (a) wohin ich den lieben Leser und Zuhörer führen will, (A) **sondern weit von unserer Stadt ein traurig-liebliches Fleckchen Landes,** (b) das sie die Heide nennen, (β) weil seit unvordenklichen Zeiten nur kurzes Gras darauf

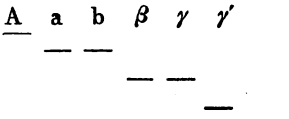
Digitized by Google

wuchs, (γ) hier und da ein Stamm Heideföhre oder die Krüppelbirke, (γ') an deren Rinde zuweilen ein Wollflöckchen hing, von den wenigen Schafen und Ziegen, (γ'') die zeitweise hier herumgingen.

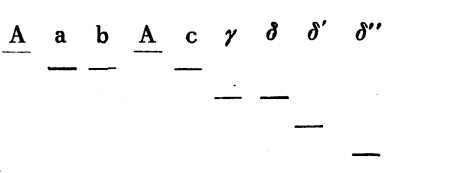
Mit jeder neuen Unterordnung verliert der Satz an Kraft der Aussage, die Tonstärke wird abgeschwächt, und gleichzeitig sinkt die Satzmelodie von Stufe zu Stufe. Aufsteigende Melodie erregt, fallende Melodie beruhigt. Ruhe und Weichheit, um nicht zu sagen Mattigkeit, sind die Kennzeichen der Sprache Stifters, der Wortgebung wie des Satzbaus.

Vergleiche noch folgende Sätze:

„Nach diesem Punkte ... suchen mußte."



„Böse Gesellschaft fehlte ... nicht sehen konnte."



Mit der immer tieferen Subordinierung, mit dem Absinken der Stimme zu immer tieferer Tonstufe steht in schönem Einklang, daß der Gedankengehalt an Bedeutung immer mehr verliert. Die eigentliche Aussage eröffnet die Periode, das unwichtigste Nebenbei steht am Schluß, als Zugabe.

Bei den vielen angehängten adverbialen Bestimmungen, Appositionen, Nebensätzen, besonders Relativsätzen, hat man schließlich die Empfindung: Warum sollte der Satz jetzt zu Ende sein? Warum sollte nicht noch ein und noch ein zweites Glied an die Satzkette angehängt werden? Man fühlt keinen Grund dafür, daß der Satz aufhört. Es fehlt die organische Einheit. Man vergleiche den in sich gefestigten straffen Bau des Satzes Kleists, der in einem einzigen gewaltig gespannten Bogen von den einzelnen ineinandergreifenden Teilen gebildet und gestützt wird. Stifters Satz hat keine einheitliche Konstruktion, keinen innern

Digitized by Google

Zusammenhang, keine Architektur; er ist kein wohlgegliederter, festgefügter Aufbau, sondern eine Reihe von kleinen Anbauten: Vielheit, die nicht zur Einheit zusammengefaßt ist. So sehen wir also hier im Satzbau wieder denselben Grundzug, den wir schon in der Wortgebung der Landschaftsschilderung erkannt haben.

Noch auf eine letzte sprachliche Besonderheit sei aufmerksam gemacht, die mit dem Gesagten eng zusammenhängt.

Man betrachte die Konstruktion folgender Redewendungen:

solche, denen die Natur allerlei wunderliche Dichtung und seltsame Gefühle in das Herz gepflanzt hatte
weil sie da ihren Träumen und innerem Klingklang nachgehen können
ein schwarzäugiger Bube von zehn oder zwölf Jahren
schloß mit ihnen Bündnis und Freundschaft
der Wacholder ... sich breitmachend in vielzweigiger Abstammung und Sippschaft
weit und breit (zweimal)
von der lebenden und bewegenden Gesellschaft
Heuschrecken ... lustig und rastlos zirpend und schleifend.

Diese Art der Doppelaussage mit zwei durch Konjunktion verbundenen Nomen oder Verben von ähnlicher (oder auch antithetischer) Bedeutung ist in der älteren deutschen Dichtung wie auch in der volkstümlichen Sprache sehr gebräuchlich; man hat sie mit dem Fachwort „Zwillingsformel" bezeichnet (Acht und Bann, singen und sagen, weit und breit). In der Dichtung unserer Zeit findet sie sich vor allem bei Ricarda Huch. Grund dieser sprachlichen Erscheinung bei ihr wie bei Stifter ist die Neigung zur Glättung und formalen Abrundung. (Der Grund kann auch ein anderer sein, wie bei Nietzsche). Man hat Muße, man fügt noch ein Wort hinzu, das kaum etwas Neues bringt, das vielmehr bei demselben Gedanken stehen bleibt und ihn noch einmal bestätigt, so das Gesagte wie mit einem Kopfnicken, mit einer billigenden Gebärde abschließend.

Diese Doppelaussage oder Zwillingsformel hat bisweilen ihr Gegenstück auch im Satzbau, und durch diesen doppelten Parallelismus der Worte und Satzglieder gewinnt dann die Periode Stifters, wenn auch nicht Einheit, so doch eine gewisse Symmetrie im einzelnen. An zwei Beispielen sei dies veranschaulicht:

Digitized by Google

1.

Wie es aber des öfteren geht,
daß tiefsinnige Menschen oder solche, denen die Natur
allerlei wunderliche Dichtung und seltsame Gefühle
ins Herz gepflanzt hatte,
gerade solche Orte
aufsuchen und liebgewinnen,
weil sie da
ihren Träumen und innerem Klingklang
nachgehen können,
so geschah es auch auf diesem Heideflecke.

2.

Bäume aber waren gerade hier
weit und breit
keine,
weshalb eben die Aussicht weit schöner war als an andern Punkten, vorzüglich gegen Süden, wo das ferne Moorland, so ungesund für seine Bewohner, so schön für das entfernte Auge, blauduftig hinausschwamm in allen Abstufungen der Ferne.

Wilhelm Kosch, Ad. Stifter und die Romantik. Prag 1905.
E. Bertram, Studien zu Stifters Novellentechnik. Dortmund 1907.
Richard Schaukal, Stifters Stil. Jahrbuch deutscher Bibliophilen. 10. und 11. Jahrgang. Wien u. Leipzig 1924.

Digitized by Google

GOTTFRIED KELLER

Die beiden Pflüger

(Romeo und Julia auf dem Dorfe)

An dem schönen Flusse, der eine halbe Stunde entfernt an Seldwyl vorüberzieht, erhebt sich eine weitgedehnte Erdwelle und verliert sich, selber wohlbebaut, in der fruchtbaren Ebene. Fern an ihrem Fuße liegt ein Dorf, welches manche große Bauernhöfe enthält, und über die sanfte Anhöhe lagen vor Jahren drei prächtige lange Äcker weithingestreckt, gleich drei riesigen Bändern nebeneinander. An einem sonnigen Septembermorgen pflügten zwei Bauern auf zweien dieser Äcker, und zwar auf jedem der beiden äußersten; der mittlere schien seit langen Jahren brach und wüst zu liegen, denn er war mit Steinen und hohem Unkraut bedeckt und eine Welt von geflügelten Tierchen summte ungestört über ihm. Die Bauern aber, welche zu beiden Seiten hinter ihrem Pfluge gingen, waren lange, knochige Männer von ungefähr vierzig Jahren und verkündeten auf den ersten Blick den sichern, gutbesorgten Bauersmann. Sie trugen kurze Kniehosen von starkem Zwillich, an dem jede Falte ihre unveränderliche Lage hatte und wie in Stein gemeißel aussah. Wenn sie, auf ein Hindernis stoßend, den Pflug fester faßten, so zitterten die groben Hemdärmel von der leichten Erschütterung, indessen die wohlrasierten Gesichter ruhig und aufmerksam, aber ein wenig blinzelnd in den Sonnenschein vor sich hinschauten, die Furche bemaßen oder auch wohl zuweilen sich umsahen, wenn ein fernes Geräusch die Stille des Landes unterbrach. Langsam und mit einer gewissen natürlichen Zierlichkeit setzten sie einen Fuß um den andern vorwärts und keiner sprach ein Wort, außer, wenn er etwa dem Knechte, der die stattlichen Pferde antrieb, eine Anweisung gab. So glichen sie einander vollkommen in einiger Entfernung; denn sie stellten die ursprüngliche Art dieser Gegend dar, und man hätte sie auf den ersten Blick nur daran unterscheiden können, daß der eine den Zipfel seiner weißen Kappe nach vorn trug, der andere aber hinten im Nacken hängen hatte. Aber das wechselte zwischen ihnen ab, indem sie in der entgegengesetzten Richtung pflügten; denn wenn sie oben auf der Höhe zusammentrafen und aneinander vorüberkamen, so schlug dem, welcher gegen den frischen Ostwind ging, die Zipfelkappe nach hinten über, während sie bei dem andern, der den Wind im Rücken hatte, sich nach vorne sträubte. Es gab auch jedesmal einen mittleren Augenblick, wo die schimmernden Mützen aufrecht in der Luft schwankten und wie zwei weiße Flammen gen Himmel züngelten. So pflügten beide ruhevoll und es war schön anzusehen in der stillen goldenen Septembergegend, wenn sie so auf der Höhe aneinander vorbeizogen, still und langsam und sich mählich voneinander entfernten, immer weiter auseinander, bis beide wie zwei untergehende Gestirne hinter die Wölbung des Hügels hinabgingen und verschwanden, um eine gute Weile darauf wieder zu erscheinen. Wenn sie einen Stein in

Digitized by Google

ihren Furchen fanden, so warfen sie denselben auf den wüsten Acker in der Mitte mit lässig kräftigem Schwunge, was aber nur selten geschah, da derselbe schon fast mit allen Steinen belastet war, welche überhaupt auf den Nachbaräckern zu finden gewesen. So war der lange Morgen zum Teil vergangen, als von dem Dorfe her ein kleines artiges Fuhrwerklein sich näherte, welches kaum zu sehen war, als es begann, die gelinde Höhe heranzukommen. Das war ein grünbemaltes Kinderwägelchen, in welchem die Kinder der beiden Pflüger, ein Knabe und ein kleines Ding von Mädchen, gemeinschaftlich den Vormittagsimbiß heranfuhren. Für jeden Teil lag ein schönes Brot, in eine Serviette gewickelt, eine Kanne Wein mit Gläsern und noch irgendein Zutätchen in dem Wagen, welches die zärtliche Bäuerin für den fleißigen Meister mitgesandt, und außerdem waren da noch verpackt allerlei seltsam gestaltete angebissene Äpfel und Birnen, welche die Kinder am Wege aufgelesen, und eine völlig nackte Puppe mit nur einem Bein und einem verschmierten Gesicht, welche wie ein Fräulein zwischen den Broten saß und sich behaglich fahren ließ. Dies Fuhrwerk hielt nach manchem Anstoß und Aufenthalt endlich auf der Höhe im Schatten eines jungen Lindengebüsches, welches da am Rande des Feldes stand, und nun konnte man die beiden Fuhrleute näher betrachten. Es war ein Junge von sieben Jahren und ein Dirnchen von fünfen, beide gesund und munter und weiter war nichts Auffälliges an ihnen, als daß beide sehr hübsche Augen hatten und das Mädchen dazu noch eine bräunliche Gesichtsfarbe und ganz krause, dunkle Haare, welche ihm ein feuriges und treuherziges Ansehen gaben. Die Pflüger waren jetzt auch wieder oben angekommen, steckten den Pferden etwas Klee vor und ließen die Pflüge in der halbvollendeten Furche stehen, während sie als gute Nachbaren sich zu dem gemeinschaftlichen Imbiß begaben und sich da zuerst begrüßten, denn bislang hatten sie sich noch nicht gesprochen an diesem Tage.

(Gottfried Keller, Gesammelte Werke. Cotta'sche Buchhandlung Nachf. in Stuttgart.)

In dieser Sprache ist auf den ersten Blick nichts ungewöhnlich und absonderlich. In ihrer selbstverständlichen Einfachheit scheint Kellers Sprache sich jenem Normaltyp der deutschen Sprache zu nähern, den es zwar nie und nirgends gegeben hat, der aber bei aller Betrachtung sprachlicher Erscheinungen stillschweigend als verschwommener und schwankender Vergleichswert vorausgesetzt wird. Alles ist klar und natürlich, ungesucht und schlicht gesagt. Keller hat selber über seinen Stil sich folgendermaßen geäußert: „Es liegt mein Stil in meinem persönlichen Wesen: ich fürchte immer manieriert und anspruchsvoll zu werden, wenn ich den Mund vollnehmen und passioniert werden wollte. Und man

Digitized by Google

weiß, daß ihn in C. F. Meyers wähleriſcher Sprachkunſt der „leiſe Hang zur Manieriertheit, wo nicht Affektation des Stils" geärgert hat. Kellers Sprache hält die Mitte zwiſchen nadelſpitzer Prägnanz und breiter Allgemeinheit, zwiſchen lebenstrotzender Anſchaulichkeit und trocknem Bericht, zwiſchen weitſchweifender Fülle und karger Knappheit.

Stehen zwei Beiwörter beim Subſtantiv, ſo iſt das zweite nicht eine beſtätigende Wiederholung des erſten, ſondern bringt ein neues Merkmal: prächtige lange Äcker — brach und wüſt — lange, knochige Männer — in der ſtillen goldenen Septembergegend — ganz krauſe, dunkle Haare — ein feuriges und treuherziges Ausſehen. Ausnahme: den ſichern, gutbeſorgten Bauersmann. So ſteht es auch um die doppelten adverbialen Beſtimmungen und Verbausſagen: ruhig und aufmerkſam — ſtill und langſam — zuſammentrafen und aneinander vorbeikamen — hinabgingen und verſchwanden. Die abrundende Zwillingsformel, die zweimal Gleiches oder Ähnliches ausſagt und für Stifters verweilende und ausmalende Darſtellungsweiſe ſo bezeichnend iſt, ſucht man vergebens. Nein, abgerundet und geglättet iſt Kellers Stil nicht. Im Gegenteil, wenn man auf der Achſe zwiſchen den beiden Stilkategorien: glatte Eleganz und plumpe Schwerfälligkeit einen Ort für Kellers Sprache beſtimmen wollte, ſo dürfte man nicht, wie bei den eben genannten gegenſätzlichen Stilkategorien, die Mitte wählen, ſondern müßte nahe an die Schwerfälligkeit heranrücken. Keller iſt nicht wortgewandt, iſt es vor allem in ſeiner Frühzeit nicht. Der dreiſte Leſer kann aus dem Abſchnitt aus „Romeo und Julia auf dem Dorfe" ohne große Mühe eine ſtattliche Reihe von Ausdrücken zuſammenſtellen, in denen der Gedanke ſeine angemeſſene ſprachliche Faſſung nicht gefunden hat.

ein Dorf, welches manche große Bauernhöfe enthält
(Dieſelbe ſprachliche Unzulänglichkeit im Grünen Heinrich in der zweiten Faſſung berichtigt. Siehe Franz Beyel a. a. O. S. 69.)

pflügten zwei Bauern auf zweien dieſer Äcker, und zwar auf jedem der beiden äußerſten

Die Bauern ... verkündeten ... den ſichern, gutbeſorgten Bauersmann

indeſſen die wohlraſierten Geſichter ... die Furche bemaßen

Digitized by Google

keiner sprach ein Wort, außer wenn er etwa dem Knechte . . . eine Anweisung gab

Aber das wechselte zwischen ihnen ab, indem sie in der entgegengesetzten Richtung pflügten (Auch im Grünen Heinrich ist die Konjunktion indem häufig kausal, adversativ oder temporal gebraucht, in der zweiten Fassung aber durch die genauere Konjunktion ersetzt. Vgl. Beyel S. 68.)

verschwanden, um eine gute Weile darauf wieder zu erscheinen (Es soll keine Absicht ausgedrückt werden. Diese sprachliche Ungenauigkeit findet sich freilich auch sonst, sogar bei sorgfältigen Stilisten.)

Für jeden Teil lag ein schönes Brot, in eine Serviette gewickelt, eine Kanne Wein mit Gläsern und noch irgendein Zutätchen in dem Wagen.

Hierher gehören auch der häufige Gebrauch des schwerfälligen Relativpronomens welcher (elfmal neben sechsmal der) und das zweimalige derselbe in dem Satz: Wenn sie einen Stein . . . fanden, so warfen sie denselben auf den wüsten Acker . . ., was aber nur selten geschah, da derselbe schon fast mit allen Steinen belastet war. (Daß Keller die Fürwörter welcher als Relativum und derselbe als Personale in späteren Jahren selber als unangemessen und schwerfällig empfand, beweisen die zahlreichen Änderungen in der zweiten Fassung des Gr. H. Vgl. Beyel, S. 67f.)

Auch der Rhythmus dieser Prosa ist schwerfällig, ja stellenweise holprig. Nirgends zeigt die Bewegung der betonten und unbetonten Silben auf kurze Strecken regelmäßig wiederkehrenden Wellenschlag, wie etwa bei Nietzsche oder auch noch Kleist. Man lese einmal eine Anekdote Wilhelm Schäfers mit ihrem deutlich hörbaren jambischen Schritt daneben. Auch der Satzschluß, die sogenannte Klausel, zeigt keine Übereinstimmung im Rhythmus.

Was nun den Satzbau angeht, so wiederholt sich hier die Klarheit und Schlichtheit, die in der Wortgebung waltet. Da gibt es keine verzwickten Konstruktionen, keine umständlich geschachtelten Sätze. Haupt- und Nebensätze halten sich ungefähr die Wage. Der Aufbau ist immer sofort überschaubar. Die Länge der Sätze ist ziemlich gleichmäßig, kein Satz unter zwei Zeilen, keiner über sechs, ein Satz von acht Zeilen ausgenommen, der

Digitized by Google

eine Aufzählung gibt (Für jeden Teil lag ...). Kein rasches Abbrechen, kein langes Hinziehen. Gleichmäßig ruhig zieht der Fluß der Erzählung vorüber, ohne Katarakte und ohne Stauungen. Alle Sätze mit zwei Ausnahmen beginnen mit dem Hauptsatz. Das tun auch Stifters Sätze, aber ein großer Unterschied ist festzustellen: Bei Stifter ein Absinken von Stufe zu Stufe, vom Hauptsatz zu den Nebensätzen ersten, zweiten, dritten und vierten Grades. Hier jedoch finden wir den Nebensatz vierten Grades gar nicht, den Nebensatz dritten Grades nur als Ausnahme (zweimal), dagegen sehen wir häufig, wie der Hauptsatz kräftig wieder aufgenommen wird und sechsmal sogar die Periode schließt. So verleiht also der Beginn des Satzes mit dem Hauptsatz im Gegensatz zu Stifters mattem Absinken der Sprache Kellers Festigkeit und Kraft.

Die kleine Probe der Prosa Kellers gibt wie die Stifters ein Landschaftsbild, in dem freilich die Staffage eine größere Rolle spielt als die Landschaft. Nun weiß man, daß Keller ähnlich wie Stifter sich eine Zeitlang zum Maler berufen gefühlt hat, und man könnte versucht sein, anzunehmen, daß auf Grund dieser Übereinstimmung auch die sprachliche Gestaltung des Bildes wesensähnlich sein müsse. So viel ist richtig, daß in beiden Fällen das aufnehmende und die Phantasie speisende Sinnesorgan das Auge ist, und zwar bei Keller noch ausschließlicher als bei Stifter. Denn in Stifters Landschaft zirpt und schleift, singt, schnarrt und summt, piept und läutet es noch; in Kellers Landschaft ist alles still, nur die geflügelten Tierchen summen auf dem wüsten Acker, und zuweilen unterbricht ein fernes Geräusch die Stille des Landes. Nicht als ob sonst keine Gelegenheit da wäre, etwas zu hören: Das Schnauben der Pferde, Knirschen der Pflugschar, Klirren der Ketten, Knarren des grünen Kinderwägelchens. Kellers Landschaft wird nicht gehört, sie wird gesehen. Aber auch das Sehen ist bei Stifter und Keller nicht gleichartig. Stifters Landschaft scheint mit Farben, und zwar in feinsten Abtönungen, gemalt; Kellers Landschaft wirkt als Zeichnung oder noch richtiger: als Plastik. Die weißen Zipfelmützen und das grüne Wägelchen sind die einzigen, freilich recht grellen Farbflecke, sonst sehen wir nur Striche und Formen. Besonders aufschlußreich in dieser Hinsicht sind die Vergleiche: Die langen Äcker auf der Anhöhe liegen gleich drei riesigen Bändern nebenein-

Digitized by Google

ander; an den Kniehosen sieht jede Falte wie in Stein gemeißelt aus; die beiden Pflüger gehen hinter die Wölbung des Hügels hinab wie zwei untergehende Gestirne.

An liebevoll ausgestatteten Einzelheiten ist Kellers Schilderung weniger reich als die Stifters (immerhin fehlen sie nicht, die Fracht des Kinderwagens z. B.). Statt der Vielheit von Einzelheiten herrscht hier die Einheit des Ganzen. Wir erhalten eine deutliche Vorstellung von der Erdwelle mit den drei langgestreckten Äckern. Fast alle Einzelangaben helfen mit, dieses Gesamtbild dem Leser einzuprägen: Das Pflügen auf den beiden äußeren Äckern, das Spiel des Windes mit den Zipfelmützen auf der Höhe, das Aneinandervorbeiziehen und hinter die Wölbung des Hügels Hinabsteigen der Bauern, das Heraufkommen des Kinderwagens. Hier sind wieder die Vergleiche mit den Bändern und den untergehenden Gestirnen heranzuziehen. Auch sie dienen der Vereinheitlichung des Landschaftsbildes: Wölbung mit drei Streifen.

Wenn man sich in den astronomischen Vergleich recht vertieft, glaubt man noch eine andere Wirkung zu verspüren. Der Vergleich dient nicht nur zum plastischen Herausarbeiten eines einheitlichen Bildes, er hat auch Stimmungswert. Etwas von dem Gefühl der Ehrfurcht vor der Erhabenheit der Gestirne fließt in die Vorstellung der pflügenden Bauern, deren Arbeit die urtümlichste und zugleich ewig gültige und daher heiligste ist. „Es war schön anzusehen," sagt Keller, „wenn sie so auf der Höhe aneinander vorbeizogen." Er nickt Beifall zu diesem Tun, und nicht nur dazu: Die ganze Schilderung ist mit offenkundiger Billigung vorgetragen, aber ohne daß das Geschaute gefühlvoll idealisiert wird, wie es Stifter tut. Mit welcher Liebe sind die Gestalten der sichern, gutbesorgten Landwirte gezeichnet, die mit einer gewissen natürlichen Zierlichkeit hinter den stattlichen Pferden herschreiten. Und welch warmes Wohlwollen verrät sich in der Schilderung des Kinderwägelchens, des kleinen artigen Fuhrwerkleins, gezogen von einem Jungen mit hübschen Augen und einem kleinen Ding von Mädchen, einem Dirnchen von einem feurigen und treuherzigen Aussehen, die ihren Vätern außer Brot und Wein noch ein Zutätchen von der zärtlichen Bäuerin heraufahren. Man beachte die vielen Diminutiva! Es ist, als wenn

Digitized by Google

ein Vater mit seinen Kindern plauderte. Hier spricht sich eine warme Teilnahme an allen Dingen und Vorgängen der Erde und des Lebens aus, ein freudiges Jasagen und eine Lust des Schauens, die noch den alten Keller die berühmt gewordenen Verse hat formen lassen:

Trinkt, o Augen, was die Wimper hält,
Von dem goldnen Überfluß der Welt!

Franz Beyel, Zum Stil des Grünen Heinrich. Tübingen 1914.
Ricarda Huch, Gottfried Keller. Berlin und Leipzig.
Albert Köster, Gottfried Keller. Leipzig² 1907.

FRIEDRICH NIETZSCHE

Das Nachtlied

(Also sprach Zarathustra)

Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen.

Nacht ist es: nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden.

Ein Ungestilltes, Unstillbares ist in mir; das will laut werden. Eine Begierde nach Liebe ist in mir, die redet selber die Sprache der Liebe.

Licht bin ich: ach, daß ich Nacht wäre! Aber dies ist meine Einsamkeit, daß ich vom Licht umgürtet bin.

Ach, daß ich dunkel wäre und nächtig! Wie wollte ich an den Brüsten des Lichts saugen!

Und euch selber wollte ich noch segnen, ihr kleinen Funkelsterne und Leuchtwürmer droben! — und selig sein ob eurer Licht-Geschenke.

Aber ich lebe in meinem eignen Lichte, ich trinke die Flammen in mich zurück, die aus mir brechen.

Ich kenne das Glück des Nehmenden nicht; und oft träumte mir davon, daß Stehlen noch seliger sein müsse als Nehmen.

Das ist meine Armut, daß meine Hand niemals ausruht vom Schenken; das ist mein Neid, daß ich wartende Augen sehe und die erhellten Nächte der Sehnsucht.

O Unseligkeit aller Schenkenden! O Verfinsterung meiner Sonne! O Begierde nach Begehren! O Heißhunger in der Sättigung!

Sie nehmen von mir: aber rühre ich noch an ihre Seele? Eine Kluft ist zwischen Geben und Nehmen; und die kleinste Kluft ist am letzten zu überbrücken.

Ein Hunger wächst aus meiner Schönheit: wehetun möchte ich

Digitized by Google

denen, welchen ich leuchte, berauben möchte ich meine Beschenkten: — also hungere ich nach Bosheit.

Die Hand zurückziehend, wenn sich schon ihr die Hand entgegenstreckt; dem Wasserfalle gleich zögernd, der noch im Sturze zögert: — also hungere ich nach Bosheit.

Solche Rache sinnt meine Fülle aus: solche Tücke quillt aus meiner Einsamkeit.

Mein Glück im Schenken erstarb im Schenken, meine Tugend wurde ihrer selber müde an ihrem Überflusse!

Wer immer schenkt, dessen Gefahr ist, daß er die Scham verliere; wer immer austeilt, dessen Hand und Herz hat Schwielen vor lauter Austeilen.

Mein Auge quillt nicht mehr über vor der Scham der Bittenden; meine Hand wurde zu hart für das Zittern gefüllter Hände.

Wohin kam die Träne meinem Auge und der Flaum meinem Herzen? O Einsamkeit aller Schenkenden! O Schweigsamkeit aller Leuchtenden!

Viel Sonnen kreisen im öden Raume: zu allem, was dunkel ist, reden sie mit ihrem Lichte, — mir schweigen sie.

O dies ist die Feindschaft des Lichts gegen Leuchtendes: erbarmungslos wandelt es seine Bahnen.

Unbillig gegen Leuchtendes im tiefsten Herzen, kalt gegen Sonnen — also wandelt jede Sonne.

Einem Sturme gleich fliegen die Sonnen ihre Bahnen, das ist ihr Wandeln. Ihrem unerbittlichen Willen folgen sie, das ist ihre Kälte.

O, ihr erst seid es, ihr Dunklen, ihr Nächtigen, die ihr Wärme schafft aus Leuchtendem! O, ihr erst trinkt euch Milch und Labsal aus des Lichtes Eutern!

Ach, Eis ist um mich, meine Hand verbrennt sich an Eisigem! Ach, Durst ist in mir, der schmachtet nach eurem Durste!

Nacht ist es: ach daß ich Licht sein muß! Und Durst nach Nächtigem! Und Einsamkeit!

Nacht ist es: Nun bricht wie ein Born aus mir mein Verlangen, — nach Rede verlangt mich.

Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen.

Nacht ist es: nun erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden. —

Also sang Zarathustra.

(Alfred Kröner Verlag in Leipzig.)

Das Nachtlied ist die erschütternde Klage des großen Propheten um das verlorene und ihm ewig versagte Menschentum und ein Fluch auf seine unmenschliche Sendung: O Unseligkeit aller Schenkenden! Der Vollendete kennt nicht mehr die kleinen Freuden, nicht mehr die kleinen Schmerzen der Menschen; er hat nichts mehr mit ihnen gemein in seiner fürchterlichen Einzigkeit

Digitized by Google

und Einsamkeit, er ist weit über alles menschliche Begehren hinausgewachsen. Seine einzige Seligkeit ist die der Vollendung, der Erfüllung. Die aber ist unerträglich für das menschliche Herz; sie wird zur Unseligkeit dessen, dem nichts mehr geschenkt werden kann, der keine andere Sehnsucht mehr fühlen kann als die Sehnsucht nach dem Sehnen.

Diese Unseligkeit ist Grund und Kern der Klage. Wie ist das Gefühl gedanklich gefaßt und sprachlich geformt? Nicht so, daß die Gedanken auseinander entwickelt würden, der folgende sich aus den Voraussetzungen des vorhergehenden ergäbe. Wie die Sätze äußerlich voneinander geschieden sind und jeder ein kleines abgeschlossenes Ganzes für sich bildet, so stehen auch die Gedanken ohne Verknüpfung nebeneinander. Viele Sätze sind auch außerhalb des Zusammenhanges verständlich, und mehr als das: Manche geben einem Gedanken seine endgültige Fassung in Form eines Spruches, der darauf zu warten scheint, aus dem Ganzen herausgenommen zu werden und als geflügeltes Wort ein selbständiges Leben zu führen. Besonders deutlich in dem Satz:

Wer immer schenkt, dessen Gefahr ist, daß er die Scham verliere; wer immer austeilt, dessen Hand und Herz hat Schwielen vor lauter Austeilen.

Sind so die einzelnen Sätze und Gedanken nicht oder nur locker miteinander verbunden, so bilden sie doch eine Einheit durch ihre Beziehung zum Kerngedanken. Um ihn kreisen sie, oder, um ein anderes Bild dem mathematischen Denken zu entlehnen, sie sind, zum großen Teil wenigstens, ihm parallel. In immer neuen Bildern und Symbolen wird dasselbe ausgesagt. Es ist, als könnte der Dichter sich nicht genug tun, als wäre Verschwendung die einzig mögliche Ausdrucksform für das große Gefühl, die einzige Möglichkeit, sich davon zu befreien. Die Nacht ist die Welt der Menschlein, die sich sehnen und beglückt sind, wenn ihnen ein Wunsch erfüllt wird, die weinen und lachen können. Das Licht ist das Sinnbild der Vollendung, der außermenschlichen, unmenschlichen Vollkommenheit. Das ist sozusagen der große, aus zwei Gegensätzen aufgerichtete Bildhintergrund, vor dem all die andern Bilder des „Nacht"-Liedes erscheinen. Auf der einen Seite: die Brüste des Lichts, die Leuchtwürmer, die vom Schenken nie ausruhende Hand, die Schönheit, Schwielen auf Hand und Herz, das tränenlose Auge, das erbarmungs-

Digitized by Google

lose, sturmgleiche Wandeln der Sonne, brennendes Eis, schmachtender Durst. Auf der andern Seite: die springenden Brunnen und erwachenden Lieder, die wartenden Augen und die erhellten Nächte der Sehnsucht, die Dunklen, die Wärme schaffen aus Leuchtendem, die Milch und Labsal aus des Lichtes Eutern trinken. Und zwischen beiden die Kluft, die zwischen Geben und Nehmen ist.

Trotz dieser verschwenderischen Amplifikation, wie die antike Rhetorik diese sprachliche Darstellungsform nennt, vermengen sich die Bilder nicht, verwischen sich nicht gegenseitig. Denn sie stammen nicht aus verschiedenen, einander fremden Reichen, es ist vielmehr ein Weitermalen an einem großen Bild, dem Nacht-Licht-Bild, dem immer neue Einzelheiten und Zierformen ein- und angefügt werden. Neben diesem Gegensatz von Nacht und Licht wird, von einzelnen Metaphern abgesehen, nur noch der Gegensatz vom Gebenden und Nehmenden von vielen Seiten gezeigt, in vielen Spiegeln widerspiegelt. Doch das Licht gibt, die Dunkelheit empfängt. So sind auch die beiden großen Bilder im Grunde eines.

Der großartige Parallelismus der Gedanken und Bilder hat seinen sprachlichen Ausdruck in einem ebenso großartigen Parallelismus der Worte und Sätze. Wir finden die Anaphora, den Beginn von zwei oder mehreren Sätzen mit den gleichen Worten (Nacht ist es), die Epiphora, den Gleichklang am Schluß (also hungere ich nach Bosheit), und den Parallelismus im engeren Sinne der alten Rhetorik, die Übereinstimmung des Aufbaus der aufeinanderfolgenden Sätze oder Satzglieder (O Unseligkeit aller Schenkenden! O Verfinsterung meiner Sonne usw.). Es sind nur wenige Abschnitte da, in denen die Einzelsätze oder Satzglieder nicht einander entsprechend gebaut sind, in denen die Worte und Wortverbindungen nicht gleich oder ähnlich lauten. Vier Beispiele für viele: Das ist meine Armut, daß . . . Das ist mein Neid, daß . . .; Solche Rache sinnt . . . solche Tücke quillt . . .; Wer immer schenkt, dessen Gefahr . . . wer immer austeilt, dessen Hand . . .; Ach, Eis ist um mich . . . Ach, Durst ist in mir . . .

Mehrmals werden durch gleichen Aufbau und gleiche oder ähnliche Wortform sogar mehrere Abschnitte zu Variationen derselben Melodie. Und anderseits zeigt sich der Parallelismus noch in den kleinsten Gliedern des Ganzen: ich meine jene, auch

Digitized by Google

sonst im „Zarathustra" häufig anzutreffende Paarung von Begriff und Bild in zwei durch die Konjunktion und verbundenen Worten. Im Nachtlied zweimal: ihr kleinen Funkelsterne und Leuchtwürmer droben ... ihr erst trinkt euch Milch und Labsal ...

Nietzsche hat selber einmal (in einem Brief an Erwin Rohde) von diesem durchgehenden Parallelismus in der Sprache des „Zarathustra" als einem „Spiel der Symmetrien aller Art" gesprochen und seinen Stil einen Tanz genannt; ja, der Tanz ist ein Lieblingsgleichnis von ihm, das Tanzen „mit den Füßen, mit den Begriffen, mit den Worten." Sein tänzerischer, spielerischer Geist betätigt sich nicht nur in solchen „Symmetrien", er liebt das Wortspiel, das Paradoxon, die Antithese und die Parodie.

Spiel mit Silben und Worten:

Ein Ungestilltes, Unstillbares ist in mir ...
O Einsamkeit aller Schenkenden! O Schweigsamkeit aller Leuchtenden!

Die sinnvolle Widersinnigkeit in folgenden Aussprüchen:

Das ist meine Armut, daß meine Hand niemals ausruht vom Schenken.
O Begierde nach Begehren! O Heißhunger in der Sättigung!
die kleinste Kluft ist am letzten zu überbrücken
berauben möchte ich meine Beschenkten
meine Hand verbrennt sich an Eisigem
Ach, Durst ist in mir, der schmachtet nach eurem Durste!

Das ganze Stück wird beherrscht von der Antithese Nacht: Licht, besonders zugespitzt in dem Ausruf: Licht bin ich; ach, daß ich Nacht wäre!

Parodie eines Bibelwortes:

und oft träumte mir davon, daß Stehlen noch seliger sein müsse als Nehmen.

Wir hatten in diesen Stilübungen schon einmal Gelegenheit, vom Spiel mit Begriffen und Worten zu sprechen, bei Heine. Bei genauerem Zusehen zeigt sich aber ein großer Unterschied. Ganz abgesehen davon, daß im Gegensatz zur Tiefe der Gedanken Nietzsches bei Heine das Spiel der Begriffe so sehr an der Oberfläche bleibt, daß wir einmal geradezu von Plattheit sprechen durften, hatten wir bei Heine den Eindruck des gewollt Geistreichen, der Effekthascherei: Bei ihm wird das Spielerische vom Witz geboren, vom erhitzten Kopf gefunden. Bei Nietzsche

Digitized by Google

aber strömt es aus dem heißen Herzen. In Nietzsches Buch „Ecce homo“ steht ein Selbstbekenntnis über die Abfassung des „Zarathustra“. Da lesen wir: „Mit dem geringsten Rest von Aberglauben in sich würde man in der Tat die Vorstellung, bloß Inkarnation, bloß Mundstück, bloß Medium übermächtiger Gewalten zu sein, kaum abzuweisen wissen. Der Begriff Offenbarung in dem Sinne, daß plötzlich, mit unsäglicher Sicherheit und Feinheit, etwas sichtbar, hörbar wird, etwas, das einen im Tiefsten erschüttert und umwirft, beschreibt einfach den Zustand. Man hört, — man sucht nicht; man nimmt, — man fragt nicht, wer da gibt; wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf, mit Notwendigkeit, in der Form ohne Zögern, — ich habe nie eine Wahl gehabt. Eine Entzückung, deren ungeheure Spannung sich mitunter in einen Tränenstrom auslöst, bei der der Schritt unwillkürlich bald stürmt, bald langsam wird ... Alles geschieht im höchsten Grade unfreiwillig, aber wie in einem Sturm von Freiheitsgefühl, von Unbedingtsein, von Macht, von Göttlichkeit. Die Unfreiwilligkeit des Bildes, des Gleichnisses ist das Merkwürdigste; man hat keinen Begriff mehr, was Bild, was Gleichnis ist, alles bietet sich als der nächste, der richtigste, der einfachste Ausdruck an ...“

In der Entzückung, im Rausch ist der „Zarathustra“ gedichtet, und als er erschien, kam ein Rausch über Deutschland, über Europa, und auch heute berauscht seine Sprache noch. Es ist die Sprache des Ekstatikers, des Propheten, sie gleicht der Sprache der gottbegeisterten Propheten Israels, sie ist hymnisch wie die Lieder und Psalmen des Alten Testaments. Der Vergleich mit der Sprache der Bibel und Luthers drängt sich jedem ohne weiteres auf, dem ein leiser Nachhall von der Fügung und Wortgebung der Bibelsprache im Ohre klingt. Da haben wir den Aufbau aus einzelnen, für sich allein gültigen Sprüchen, in denen der gleiche Parallelismus der Gedanken, Sätze und Worte wie bei Nietzsche waltet. In jedem Psalm findet man Beispiele genug.

27,1: Der Herr ist mein Licht und mein Heil; vor wem sollte ich mich fürchten? Der Herr ist meines Lebens Kraft; vor wem sollte mir grauen?

27,3: Wenn sich schon ein Heer wider mich legt, so fürchtet sich dennoch mein Herz nicht. Wenn sich Krieg wider mich erhebt, so verlasse ich mich auf ihn.

Digitized by Google

Auch durch mehrere Verse hindurch:

44, 11 – 15: Du lässest uns fliehen vor unserm Feind, daß uns berauben, die uns hassen.

Du lässest uns auffressen wie Schafe, und zerstreuest uns unter die Heiden.

Du verkaufest dein Volk umsonst, und nimmst nichts darum.

Du machest uns zur Schmach unsern Nachbarn, zum Spott und Hohn denen, die um uns her sind.

Du machest uns zum Beispiel unter den Heiden, und daß die Völker das Haupt über uns schütteln.

Ein Gedanke in immer neuen Bildern und Formen ausgedrückt, Amplifikation wie im „Nachtlied".

Auch die hieratische Wortwahl Nietzsches ist biblisch, und der Bibelkenner wird ohne große Mühe eine Fülle von gleich oder ähnlich klingenden Bibelstellen anführen können. Die Verkehrung des Spruches aus der Apostelgeschichte wurde schon erwähnt: „Geben ist seliger denn nehmen" (20,35). Die Gegenüberstellung von Licht und Finsternis ist häufig im Alten wie im Neuen Testament. Folgende Stellen mag man auf ihre Übereinstimmung in Einzelheiten prüfen:

Hiob 10,18: Ach! daß ich wäre umgekommen, und mich nie kein Auge gesehen hätte!	Ach, daß ich dunkel wäre und nächtig!
Jesaia 27,4: Ach! daß ich möchte mit den Hecken und Dornen kriegen!	
Jeremia 25,12/13: Wenn aber die siebenzig Jahre um sind, will ich den König zu Babel heimsuchen und alle dies Volk, spricht der Herr, um ihre Missethat . . .	Ein Hunger wächst aus meiner Schönheit: wehetun möchte ich denen, welchen ich leuchte, berauben möchte ich meine Beschenkten:
Also will ich über dies Land bringen alle meine Worte, die ich geredet habe wider sie . . .	— also hungere ich nach Bosheit.
Jesaia 7,7: Denn also spricht der Herr Herr: Es soll nicht bestehen, noch also gehen.	. . . also wandelt jede Sonne.
	Also sang (sprach) Zarathustra.

Digitized by Google

Samuelis 2,4: Der Bogen der Starken ist zerbrochen, und die Schwachen sind umgürtet mit Stärke.	Aber dies ist meine Einsamkeit, daß ich vom Licht umgürtet bin.
Psalm 30,12: . . . du hast meinen Sack ausgezogen, und mich mit Freuden gegürtet.	
Jesaia 66,11: Denn dafür sollt ihr saugen und satt werden von den Brüsten ihres Trostes . . .	Wie wollte ich an den Brüsten des Lichts saugen!
Psalm 145,15: Aller Augen warten auf dich; und du gibst ihnen ihre Speise zu seiner Zeit.	. . . das ist mein Neid, daß ich wartende Augen sehe und die erhellten Nächte der Sehnsucht.
Jeremia 6,7: Denn gleich wie ein Born sein Wasser quillet, also quillet auch ihre Bosheit.	Solche Rache sinnt meine Fülle aus: solche Tücke quillt aus meiner Einsamkeit.
Psalm 28,1: Wenn ich rufe zu dir, Herr, mein Hort, so schweige mir nicht, auf daß nicht, wo du schweigest, ich gleich werde denen, die in die Hölle fahren.	Viel Sonnen kreisen im öden Raum: zu allem, was dunkel ist, reden sie mit ihrem Lichte, — mir schweigen sie.

Es ist wohl überflüssig zu sagen, daß es sich hier nicht um Entnehmen einzelner Stellen, um „Zitieren" handelt. Der junge Nietzsche als Sohn eines Pfarrers, als Student der Theologie, bevor er sich, einundzwanzigjährig, dem Studium der klassischen Philologie und der Philosophie zuwandte, ist durch jahrelangen vertrauten Umgang mit der Bibel in ihre Sprache so sehr hineingewachsen, daß ihre Worte, Redeformen und Bilder ein ganz natürlicher Zuwachs seines Wortschatzes geworden sind. Was wiederum nicht so verstanden werden darf, daß er sich dessen nicht bewußt gewesen wäre. Er wußte wohl, was er der Bibel und ihrem Übersetzer verdankte, und nutzte es aus. „Die Sprache Luthers und die poetische Form der Bibel als Grundlage einer neuen deutschen Poesie — das ist meine Erfindung!"

Digitized by Google

Über die Wirkung des biblischen Tones im „Zarathustra" kann man verschiedener Meinung sein, oder vielmehr: Die Wirkung hängt ab von der Stellung des Lesers zur Bibel. Der gläubige Christ, dem sein Gott selber aus der Bibel spricht, wird die heiligen Gottesworte aus dem Munde des Antichristen nicht ohne Widerwillen hören können, und er wird ihre Verzerrung (Stehlen noch seliger als Nehmen) wohl gar als Gotteslästerung empfinden. Dadurch wird natürlich die künstlerische Wirkung behindert. Anders verhält es sich mit dem Leser, der zwar nur Menschenwerk in ihr sieht, das ihn in seinem Denken und Handeln nicht verpflichtet, das aber zu jenen wenigen ewigen Büchern der Weltliteratur gehört, in denen begeisterte Gottsucher die Inbrunst ihres religiösen Gefühls in erhabenen Gesichten ausgesprochen haben. Auch der Nichtgläubige spürt den überweltlichen, heiligen Hauch, der den Leser aus der Bibel anweht. Und ein Hauch von diesem Hauche durchweht auch Nietzsches „Zarathustra", und so erhält sein Werk etwas von der heiligen Kraft und ewigen Gültigkeit einer Prophetenstimme des alten Bundes.

Doch auch damit ist der Zauber noch nicht erklärt, der von Nietzsches Sprache ausgeht. Noch hörten wir nichts von seiner Sprache als Musik. Da bewegen wir uns auf glattem Boden. Musik läßt sich hören und fühlen, aber schwer ist es, ihre Wirkung und die Gründe der Wirkung mit Begriffen und Worten zu fassen. Auf einige leicht faßliche Einzelheiten der musikalischen Gesamtwirkung sei aufmerksam gemacht.

Der Parallelismus der Gedanken ist auch ein Parallelismus der Worte, und damit eine abgewandelte Wiederholung der Klänge. An einer Stelle entschlüpfte uns schon der Ausdruck „Variationen einer Melodie". Vielleicht ist es noch richtiger zu sagen: Variationen eines oder zweier Motive (Nacht, Licht), von Leitmotiven; und mit diesem Wort sind wir in der musikalischen Welt Wagners. Man weiß, wie sehr Nietzsche unter Wagners Bann stand, auch nach dem Bruch der Freundschaft noch. Aus zwei himmelweit verschiedenen Kunstwerken wirkte auf Nietzsches Sprache ein ähnliches Vorbild der Formgebung, der Psalm der Bibel und das Leitmotiv Wagners: Ein Gedanke, ein musikalisches Motiv in immer neuen Formen, neuen Modulationen, neuen Harmonien. Derselbe musikalische Reiz, den der

Digitized by Google

Reim der Versdichtung ausübt, geht auch vom Wortgleichklang oder Wortanklang am Anfang, in der Mitte oder am Ende eines Prosasatzes aus. Der Wortgleichklang am Schluß ist schließlich nichts anderes als der sogenannte „rührende Reim". Und diese Wortwiederholungen mit ihrem Dacapo der gleichen Vokale und Konsonanten heben wie der Reim die so ausgezeichneten Worte aus ihrer Umgebung heraus, schmeicheln sie ins Ohr und verstärken den Rhythmus, das waltende Gesetz in der Wiederholung.

Auch über die Wiederholung der gleichen Worte hinaus läßt sich noch häufig die Wiederkehr der gleichen Konsonanten und Vokale beobachten, also Alliteration und eine Art von Assonanz.

Beispiele alliterierender Wörter:

springender **Br**unnen
Lieder der **Lie**benden
die **kl**einste **Kl**uft
berauben möchte ich meine **B**eschenkten: — also hungere ich nach **B**osheit.
Wer immer **sch**enkt, dessen Gefahr ist, daß er die **Sch**am verliere; wer immer austeilt, dessen **H**and und **H**erz hat **Sch**wielen vor lauter Austeilen.
meine **H**and wurde zu **h**art für das Zittern gefüllter **H**ände.
er**b**armungslos wandelt es seine **B**ahnen
Milch und Labsal aus des Lichtes Eutern
nun **br**icht wie ein **B**orn

Beispiele von Assonanzen, vielfach verbunden mit Alliterationen (wie oben schon in Lieder: Liebenden, Hand: hart, erbarmungslos: Bahnen):

Armut . . . **H**and niemals **ausruht** . . . **w**artende **A**ugen
Wohin kam die Träne meinem **A**uge und der **Flaum** meinem **H**erzen?
Kalt gegen **S**onnen — **a**lso **w**andelt **j**ede **S**onne.
Einem **St**urme gleich **fl**iegen die **S**onnen ihre **B**ahnen, **das** ist ihr Wandeln. Ihrem **u**nerbittlichen **W**illen **f**olgen sie, **da**s ist ihre Kälte.

Bisweilen unterstützt der Stimmungswert der Vokale den Stimmungsgehalt der Wortvorstellungen. Ganz prachtvoll ist der Ausruf: „Licht bin ich: ach, daß ich Nacht wäre!" Im ersten

Digitized by Google

Teil zwei betonte i, im zweiten zwei betonte a. Die Vorstellung des Leuchtenden, Strahlenden in **Licht** verbindet sich mit dem hellen Klang des i und wirkt im zweiten i in **bin** nach. **Nacht** mit dem dunkleren a gibt dem Klagelaut **ach** von seiner Dunkelheit mit und empfängt von ihm den Ton der Klage.

Man prüfe nach, wie die durch Gleichklang der Vokale oder Konsonanten ausgezeichneten Worte auch meistens die sind, die den Ton tragen: Alliteration und Assonanz unterstützen den Rhythmus. Der Rhythmus hat einen feierlichen Charakter: das bewirken die vielen langen Pausen, die zwischen den einzelnen abgeschlossenen Abschnitten stehen. Aber der weite Abstand der Hauptakzente voneinander sowie der vorherrschend daktylische Silbenfall beschwingen den Rhythmus wieder und lassen ihn tanzen. Das Tänzerische in den Vorstellungen und Worten wiederholt sich im Rhythmus. An den Höhepunkten rücken die Akzente näher zusammen, das Tempo verliert den Tanzcharakter in einer Fermate. Das läßt sich wenigstens an vier Stellen deutlich spüren.

Licht bin ich: ach, daß ich Nacht wäre!
O Unseligkeit aller Schenkenden! usw. (beginnend mit zwei hauptbetonten und einer nebenbetonten Silbe).
O Einsamkeit aller Schenkenden! usw.
Ach, Eis ist um mich . . .

An diesen Stellen schwillt auch die Tonstärke zum fortissimo an, was um so eindringlicher klingt, als das Nachtlied piano anhebt und piano verklingt.

Wir haben Kleist mit einem Worte Gundolfs den „versetzten Täter" genannt, Stifter als den versetzten Maler erkannt, Nietzsche können wir als den versetzten Musiker bezeichnen. Musik war seit seiner Kindheit sein größtes Bedürfnis, er komponierte schon als Knabe, sein Phantasieren am Klavier wurde sogar im Hause Wagners gern gehört, und er selber hat gesagt, es habe nur an einigen äußeren Zufälligkeiten gefehlt, sonst hätte er es gewagt, Musiker zu werden. So diente er mit seinen musikalischen Gaben der Sprache und wandelte Prosa in Musik.

Ist das denn überhaupt noch Prosa? Ist das Nachtlied nicht vielmehr Versdichtung? Haben wir im „Zarathustra" nicht freie Rhythmen so gut wie in Klopstocks „Frühlingsfeier", in Goethes „Ganymed", in Heines „Nordsee"?

Digitized by Google

Doch wo hört die Prosa auf und wo fängt der Vers an? Da läßt sich keine feste Grenze ziehen, der Übergang zerfließt. In der Prosazeile wie im Vers klopft der Pulsschlag der lebendigen Sprache, einmal unruhiger, bald stockend, bald hastig, das andere Mal in gleichmäßigeren Takten. Die freien Rhythmen tanzen auf der Grenze zwischen Prosa und Versdichtung, und auf dieser Grenzen tanzen auch die Sprüche und Lieder des „Zarathustra".

Erich Eckertz, Nietzsche als Künstler. München 1910.

Richard M. Meyer, Nietzsche. Sein Leben und seine Werke. München 1913.

Alois Riehl, Friedrich Nietzsche. Der Künstler und der Denker. 9. Aufl. Stuttgart 1923.

Digitized by Google